

أرسطو طاليس  
فن الشعر

مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد

٢٠٠٩١



ترجمه عن اليونانية وشرحه  
ومحقق نصه

عبد الرحمن بدوي

٨١١، ٩  
٠٢ ر. ف

ملتزمة الطبع والنشر  
مكتبة النهضة المصرية  
لأصحابها حسن يوسف محمد وإخوته  
٩ شارع عدلي باشا بالقاهرة

١٩٥٣

# فهرس الكتاب

صفحة

تصدير عام ..... (١١) - (٥٦)

## « في الشعر » لأرسطوطاليس

ترجمة عبد الرحمن بدوى

١	الشعر محاكاة، والمحاكاة على ثلاثة أنواع	٣ - ٧
٢	اختلاف الفن باختلاف الموضوع	٧ - ٩
٣	أسلوب المحاكاة	٩ - ١١
٤	نشأة الشعر وأقسامه	١١ - ١٦
٥	في الهزلى والكوميديا والفارق بينها وبين التراجيديا	١٦ - ١٧
٦	تعريف المأساة	١٨ - ٢٢
٧	الفعل ومداه في المأساة	٢٢ - ٢٤
٨	وحدة الفعل	٢٤ - ٢٦
٩	الواقعى والمحتمل - التاريخ والملحمة (والشعر)	٢٦ - ٢٩
١٠	الفعل البسيط والفعل المركب	٢٩ - ٣٠
١١	التحول والتعرف	٣٠ - ٣٢
١٢	تقسيم المأساة من حيث الكم	٣٣ - ٣٤
١٣	الأفعال والأخلاق في المأساة - حل العقدة	٣٤ - ٣٨
١٤	الرحمة والخوف - معظم الموضوعات مأخوذة من المنقول	٣٨ - ٤١
١٥	الأخلاق	٤١ - ٤٤
١٦	التعريف	٤٤ - ٤٨
١٧	إرشادات لشعراء المأسى	٤٨ - ٥٠
١٨	العقدة والحل - المأساة على أربعة أنواع - المأساة والملحمة، الحقوة	٥٠ - ٥٣

١٩	—	الفكر والقول	٥٣ — ٥٤
٢٠	—	أجزاء القول النحوية	٥٥ — ٥٧
٢١	—	الأسماء البسيطة والمركبة ؛ الحجاز	٥٧ — ٦٠
٢٢	—	الوضوح والخلية في القول ؛ أهمية المحازات	٦١ — ٦٤
٢٣	—	وحدة الفعل في الملحمة وعند هوميروس	٦٤ — ٦٦
٢٤	—	الملحمة : أنواعها وأوزانها	٦٧ — ٧١
٢٥	—	مشاكل وحلول	٧١ — ٧٨
٢٦	—	الموازنة بين الملحمة والمأساة	٧٨ — ٨١

## كتاب أرسطوطالس « في الشعر »

نقل أبي بشر متى بن يونس القناني  
من السرياني إلى العربي

١	—	موضوع صناعة الشعر ؛ الشعر والمحاكاة ووسائل المحاكاة	٨٥ — ٨٨
٢	—	اختلاف ضروب الشعر باختلاف موضوعاته	٨٨ — ٨٩
٣	—	اختلاف ضروب الشعر باختلاف طريقة المحاكاة	٩٠ — ٩١
٤	—	نشأة الشعر وأجناسه	٩١ — ٩٤
٥	—	الكوميديا والمزلي ، ومراحل الكوميديا الأولى ؛ المقارنة بين المأساة والملحمة	٩٥ — ٩٦
٦	—	تعريف المأساة	٩٦ — ١٠٠
٧	—	مدى الفعل	١٠٠ — ١٠١
٨	—	وحدة الفعل ؛ مثل هوميروس	١٠٢ — ١٠٣
٩	—	الشعر أكبر فلسفة من التاريخ ، وتطبيق ذلك على الملهاة والمأساة	١٠٣ — ١٠٦
١٠	—	الفعل البسيط والفعل المركب	١٠٦
١١	—	الادارة والاستدلال	١٠٦ — ١٠٨
١٢	—	أقسام المأساة بحسب الكمية	١٠٨ — ١٠٩

١٣ /	تصاريف الذعر ؛ البطل ؛ المأساة المزدوجة ... ..	١١٢-١٠٩
١٤ /	الخوف والاشفاق ؛ تصادق الشخصيات ؛ التزام عمود الشعر ... ..	١١٥-١١٢
١٥	الأخلاق ؛ الاحتمال والضرورة - « الإله بالآلة » ... ..	١١٧-١١٥
١٦	في الاستدلالات ... ..	١١٩-١١٧
١٧	إرشادات لشعراء المآسى ... ..	١٢١-١١٩
١٨ /	العقدة والحل ؛ أنواع المأساة ؛ مدى الخرافة والمأساة	١٢٤-١٢٢
١٩	الفكرة والمقولة ... ..	١٢٥-١٢٤
٢٠	أجزاء المقولة ... ..	١٢٨-١٢٦
٢١	أنواع الاسم ... ..	١٣٢-١٢٩
٢٢	في المقولة وخصائصها ... ..	١٣٥-١٣٢
٢٣	وحدة الفعل : في الملحمة وعند هوميروس ... ..	١٣٧-١٣٦
٢٤	الملحمة : أنواعها وأوزانها ... ..	١٤٠-١٣٧
٢٥	مشاكل وحلول ... ..	١٤٣-١٤٠
٢٦	دعوى فضل الملحمة على المأساة ، وفضل المأساة	
	الحقيقي على الملحمة ... ..	١٤٥-١٤٣

## رسالة في قوانين صناعة الشعراء

للمعلم الثاني ( الفارابي )

١٥١-١٤٩	استهلال ... ..
١٥٢-١٥١	الأقاويل الشعرية ... ..
١٥٥-١٥٢	أصناف أشعار اليونانيين ... ..
١٥٦-١٥٥	أصناف الشعراء ... ..
١٥٨-١٥٧	طبيعة الشعر وخصائص فنه ... ..

## « فن الشعر » من كتاب « الشفاء »

لأبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا

صفحة

فصل : في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية وأصناف الأشعار	اليونانية	١٦١-١٦٧
فصل : في أصناف الأغراض الكلية والمحاكيات الكلية التي للشعر		١٦٧-١٧١
فصل : في الأخبار عن كيفية ابتداء نشأة الشعر وأصنافه		١٧١-١٧٥
فصل : في مناسبة مقادير الأبيات مع الأغراض ، وخصوصاً	في طراغوديا وبيان أجزاء طراغوديا	١٧٥-١٨٠
فصل : في حسن ترتيب الشعر ، وخصوصاً الطراغوديا ؛ وفي	أجزاء الكلام المحيل الخرافي في طراغوديا	١٨٠-١٨٥
فصل : في أجزاء طراغوديا بحسب الترتيب والانشاد ، لا بحسب	المعاني ، ووجوه من القسمة أخرى ، وما يحس من التدبير	
في كل جزء وخصوصاً ما يتعلق بالمعنى		١٨٦-١٩١
فصل : في قسمة الألفاظ وموافقها لأنواع الشعر ، وفصل الكلام	في طراغوديا وتشبيه أشعار أخرى به	١٩١-١٩٥
فصل : في وجوه تقصير الشاعر ، وفي تفضيل طراغوديا على	ما يشبهه	١٩٦-١٩٨

## تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر

تأليف القاضي الأجل العالم المحصل

أبي الوليد بن رشيد

فصل : في صناعة الشعر وأصناف التخيل		٢٠١-٢٠٤
فصل : في أصناف التشبيهات		٢٠٤-٢٠٦
فصل : في العلل المولدة للشعر بالطبع في الناس		٢٠٦-٢٠٨

فصل : فى الأوزان والألحان	... ..	٢٠٨-٢١١
فصل : فى خصائص الشعر الجيد	... ..	٢١١-٢١٧
فصل : فى أجزاء صناعة المديح من جهة الكمية وأنواع الاستدلالات		
وشواهد من أشعار العرب	... ..	٢١٧-٢٤٧
فصل : فى أنواع اللوم التى توجه إلى الشعراء مع شواهد من الشعر		
العربى	... ..	٢٤٧-٢٥٠
فهرست الأعلام والمواد والمصطلحات الواردة فى نص كتاب « الشعر »		
لأرسطو	... ..	٢٥١-٢٦١



## تصدير عام

- ١ -

### « فن الشعر » لأرسطو في النقد الأدبي الأوربي

« فرغتُ من تلاوة كتاب أرسطو « في الشعر » تلاوة جديدة شعرت فيها بمتاع أى متاع : إنه ثمرة جميلة من ثمار العقل فى كمال تعبيره . ومما يدعو إلى الإعجاب أن يشهد المرء إلى أى حد يتعلق أرسطو بالتجربة وحدها ، ولئن كان هذا الأمر يضىء عليه — إن شئت — طابعاً من الواقعية والموضوعية المبالغ فيهما ، فإنه فى مقابل هذا يخلع على منهجه مزيداً من الرسوخ والرصانة . فلشد ما أبهجنى — مثلاً — أن ألحظ مدى سعة عقله فى الدفاع عن الشعراء ضد مباحكات النقاد وتشقيقاتهم الدقيقة ، ومدى مضاء عزيمته فى النفوذ قُدماً إلى الجوهر ، وتسامحه فيما سواه ، حتى إنى أحسست فى كثير من المواضع بدهشة حقيقية . ثم نظرته فى الشعر ، والجوانب التى تهمة منه بخاصة ، — كل هذا فيه من النفوذ والحياة ما يدعونى إلى العود إليه عما قليل ، ولو بسبب بعض المواضع المهمة التى ليست واضحة كل الوضوح ، وأود أن يتضح معناها بجلاء عندى . »

هكذا كتب جيته Goethe إلى شلر Schiller فى ١٧٩٧/٤/٢٨ يصف له أثر قراءته لكتاب أرسطو « فى الشعر » لما أن قرأه مرة أخرى ، بعد أن كان قد قرأه قبل ذلك بثلاثين سنة فى ترجمة كورتىوس Curtius ( ظهرت فى هانوفر سنة ١٧٥٣ ) فلم يفهم شيئاً من مغزاه الحقيقى آنذاك ، وإذا به اليوم ، وقد شارف الثامنة والأربعين ، يقرأه فيجيد فهمه ويصيح : « إن المرء لا يكتشف كتاباً اكتشافاً حقيقياً إلا فى اليوم الذى يفهمه فيه » ( رسالة إلى شلر فى ٦ مايو سنة ١٧٩٧ ) ، ثم يفضى بأعجابه إلى صديقه شلر فيبادله شلر إعجاباً بأعجاب ويقول ( ٥ مايو سنة ١٧٩٧ ) : « أنا راض كل الرضا عن أرسطو ، — لا عن أرسطو وحده ، بل وعن نفسى أيضاً : فليس من الأمور العادية أن يقرأ

الانسان لرجل مثله ، رصين العقل مودوع الحكم ، دون أن يفقد معه الطمأنينة . إن أرسطو هذا حكيم رهيب كأنه أحد زبانية الجحيم بالنسبة إلى كل من يدعى بالتسلط الوضع بالشكل الخارجى ، أو التحرر المطلق من كل شكل : فالأول لا يلبث أن يشعر بوقوعه فى متناقضات مستمرة لما يشهده من استقلال فى الرأى والعقل والذكاء ، إذ يتضح فى الحال أن أرسطو يعبر الجوهر أهمية أكبر ، بما لا نهاية له من المرات ، مما يعبر سائر مسائل الشكل الخارجى ؛ أما الثانى فسيروعه حتماً إحكامه فى استنباط قوانين تركيب الأنواع الشعرية — وخصوصاً المأساة — من فكرة الشعر وفكرة المأساة بخاصة . ولهذا فهمت الآن ، والآن فحسب ، لماذا أرهق شراحه الفرنسيين وشعراء فرنسا ونقادها ، وبث فيهم دائماً الخوف الذى تثيره العصا فى نفوس الأولاد . وشكسبير الذى لم يتورع عن مخالفة قواعد أرسطو ، كان يمكن أن يكون بينه وبينه من الوفاق أكثر مما كان بين أرسطو والمأساة الفرنسية . — ومهما يكن من شىء ، فأنا راضٍ كل الرضا لأننى لم أقرأه قبل هذه الأيام : وإلا لكنت قد فقدت كل اللذة وكل الفائدة اللتين استشعرتهما اليوم . وعلى من شاء أن يقرأه بفائدة : أن يكون عارفاً من قبل بالأفكار الواضحة كل الوضوح عن الأمور الرئيسية ؛ أما من لم يقف من قبل على الموضوع الذى يعالجه أرسطو ، فمن الخطر المحقق أن يلتبس عنده النصيحة » .

وفى هذه الحملة البليغة كشف شار عن حقيقة كتاب أرسطو « فى الشعر » ومصيره :

فلقد كان لهذا الكتاب من المكانة فى تاريخ النقد الأدبى فى أوروبا الحديثة ما لم يظفر به أى كتاب آخر حتى الآن . فمئذ أن نشر جورجيو <sup>(١)</sup> Giorgio Valla أول ترجمة لاتينية له فى سنة ١٤٩٨ بالبنديقة ، ومنئذ أن ظهرت له طبعة <sup>(٢)</sup> يونانية — بمعونة جيوفانى لسكاريس Giovanni Lascaris فى

G. Valla : *Arist. 'Ars poetica' G.V. interprete (in : Nicephori logica, etc.)*. (١)

Venetiis, per Simonem Papiensem dictum Bevilacqua, 1498

[J. Lascaris] : *Arist. 'de Arte poetica', graece (in : Rhetores graeci, vol. 1)*. (٢)

Venetiis, in aedibus Aldi, 1508.

سنة ١٥٠٨ بالبندقية أيضاً — والكتاب قد أصبح مصباحاً سحرياً في أيدي الشراح والنقاد . وإذا بسلسلة رائعة من أدباء عصر النهضة الانسانيين يتعاقبون على الكتاب : يستنبطون أغواره ، وينقّبون عن خفايا قواعده ، ويختصمون حول فهم مضمونه وقواعده . وكان على رأسهم جميعاً فرنشسكو روبرتلو<sup>(١)</sup> Francesco Robertello الذي قدم إلى كوزمو دي مدتشى Cosimo De Medici سنة ١٥٤٨ أول شرح لهذا الكتاب في العصر الحديث ، فبدأ بشرحه طريقاً طويلة سلكها النقاد طوال القرون : السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر بل والتاسع عشر أيضاً حتى قيام الحركة الابتداعية (الرومنتيك) .

أجل ! لقد عرفت أوربا هذا الكتاب في العصور الوسطى عن طريق تلخيص ابن رشد الذي ترجمه هرمن الألماني في القرن الثالث عشر ، ولكنه كما سترى في كتابنا هذا تلخيص فاسد لا يفيد مطلقاً في إيضاح فكر أرسطو ، بل يبتعد عنه كل الابتعاد .

والعارفون بتاريخ الآداب الأوروبية يعلمون أثر هذا الكتاب في الأدب الفرنسي في القرن الذهبي ، القرن السابع عشر ، وكيف تأثر به كورني<sup>(٢)</sup> الذي جرى في إثر الرعيل الأول من الانسانيين الايطاليين ، فسار على قواعده — كما فسرها الشراح الايطاليون — في تأليف مسرحياته ، وبهذا وضع الأساس في التأليف المسرحي الفرنسي الذي بلغ به أوجه على أساس هذه القواعد جان راسين J. Racine ، فنكون عن هذا ما عرف في تاريخ الأدب باسم « المذهب الاتباعي » (الكلاسيكي) في الأدب الفرنسي ، وهو المذهب الذي أثر من بعد في الأدب الألماني في القرن الثامن عشر . وعن طريق الشراح الايطاليين كذلك تأثر الأدب الاسباني ، خصوصاً الجماعة التي أطلقت على نفسها أو أطلق عليها اسم « أتباع قواعد أرسطو » los preceptistas aristotelicos ومن بينهم ألونسو لوبث Alonso López والپنثيانو El Pinciano وكسكالس Cascales

(١) F. Robertello : *In librum Arist. 'de Arte poetica' explicationes*. Florentiae, (١)

1548 ; — Basileae, 1555.

J. Lemaitre : *Corneille et la 'Poétique' d'Aristote*. Paris 1882.

(٢)

وجونثال دى سالاس González de Salas من كبار الانسانيين الاسبان الذين ساهموا فى حركة النهضة ، ودعوا إلى الأخذ بعمود المسرح كما قعد قواعده أرسطو ، وعارضوا مسرح لوبه دى بيجا Lope de Vega أغزر شاعر مسرحى عرفه التاريخ وصاحب كتاب « فن جديد فى تأليف الملاحى ( الكوميديات ) » *Arte nuevo de hacer comedias* وفيه يضع قواعد الملهة كما يراها ، وبالأحرى يدافع فيه عن أسلوبه الخاص فى تأليف المسرحيات .

أما ولهؤلاء الشراح الايطاليين الانسانيين هذا الدور الحاسم فى تفسير كتاب أرسطو « فى الشعر » وعن طريقه فى إقامة قواعد النقد الأدبى الأوربى الحديث ، فلا مندوحة عن الإشارة فى إنجاز إلى نتائج أعمالهم ، ونخص بالذكر

منهم فرنسيسكو روبرتو <sup>البريطانى الكبير</sup> ~~البريطانى الكبير~~ ولعل أول أثر من آثارهم هو الرسالة التى كتبها جيرولمو فراكسترو Girolamo

Fracastro فى شبابه بعنوان : « نوجريوس ، أوفى الشعر » *Naugerius, sive de poetica* وفيه يعرض تفسيراً للشعر يتفق مع مذهب اللذة والمتعة الذى يسود روح عصر النهضة . ولكنها رسالة قليلة الخطر ؛ إنما الأثر الأول للخليل الخطر هو شرح روبرتو ، الذى وإن تأثر روح النهضة عامة فى النزعة اللاذية فانه أتى برأى فريد فى حل المشكلة التى عاجلتها النهضة ، مشكلة « إبداع الشاعر » .

عنى روبرتو بالنص اليونانى فأجرى فيه الكثير من التصحيحات اعتماداً على ثلاثة مخطوطات وجدها فى مكتبة آل مدتشى ، وعلى وفق منهج علمى دقيق ، وإن لم تتفق فى البعض منها مع ما يقترحه النقاد المحدثون مثل روستانى وجود من . وكان روبرتو موفور الثقافة إلى حد كبير جداً ، قرأ لأرسطو فانس وميناندرس وديموستينس وهوراس وشيشرون وفرجيل ، كما قرأ النقاد اليونانيين واللاتينيين أمثال ديمتريوس الفاليرى وديوجانس اللاثرسى وارموجينس وفيلوستراطس وسويدياس وأسطاث . فقسم القول إلى خمسة أنواع : البرهانى ، والجدلى ، والخطابى ، والسوفسطائى ، والشعرى - وهو التقسيم شبه التقليدى الذى نجده عند المشائين اليونانيين ابتداءً من القرن الرابع قبل الميلاد ، أى منذ عهد أرسطو نفسه ، وهو بعينه الذى جرى عليه الفلاسفة المسلمون . فالأول موضوعه

الحق ، والثاني المحتمل . والثالث الاقتناع ، والرابع التمويه ، والخامس الخرافة .  
 والتخييل . ولكن ليس التخييل والاختراع خاصية الشعر الوحيدة ، بل يقوم  
 الشعر في جوهره على جلب نوع من المتعة العقلية ، ليست سلبية ، بل إيجابية ،  
 هي متعة تصوير ووصف ومحاكاة جميع الأفعال الانسانية والانفعالات والأشياء  
 والأحياء . وهذه المحاكاة إذن موضوعية ، وبالتالي ذات طابع كلي ، تجعل  
 الشعر صورة للحقيقة وتضفي عليه نور الحق . والفن إذن فلسفة ، لا تقتصر على  
 تصوير الأحوال الباطنة أو الفضائل أو الرذائل ، بل تمتد إلى محاكاة الأفعال  
 نفسها ، بمعونة بعض الوسائل الخارجية المظهرية ، وأعني وسائل الإخراج  
 والتمثيل . ولكن الفن في ذاته ، فن الشعر ، في غير حاجة إلى معونة خارجية  
 لتحقيق المحاكاة ، مثل الأصوات والأنشيد والأوزان والاشارات — مما يدخل  
 في باب الإخراج المسرحي : لأن قوة فن الشعر تكمن في قدرته التمثيلية على  
 إثارة النفس نحو الغضب والحماسة ، نحو الرحمة والعطف ، نحو الدموع والعبرات  
 . أو نحو الضحك والابتسامات — ويلج روبرتو في تأكيد هذا المعنى وهو أن  
 الشعر نشاط تمثيلي يحاكي جميع الأشياء والأحياء . والشعر موهبة إلهية ، يستعين  
 بها الناس مدخلا إلى الفلسفة ، وقيمتها الرئيسية في الخيال *Phantasia* . والشاعر  
 ليست مهمته أن يروي الوقائع كما حدثت *res gestas* بل يروي الأشياء التي  
 كان يمكن أن تقع أو كان يجب أن تقع . فوظيفة الشعر إذن مزدوجة :  
 محاكاة الأشياء والأحياء وفقاً للطبيعة ، أو خارجاً عن الطبيعة .

وهكذا كانت تسود شرح روبرتو نزعة عقلية واضحة . ولكنه كان  
 صاحب الفضل في إثارة كثير من المشاكل التي ينطوي عليها كتاب أرسطو ،  
 مثل مشكلة الفارق بين الشعر والتاريخ على أساس أن الشعر موضوعه الكلي ،  
 بينما التاريخ موضوعه ما هو جزئي ، فيوضح روبرتو هذا الفارق بشواهد استمدها  
 خصوصاً من أفلاطون ومن أمونيوس شارح فورفوروريوس . كذلك يتناول  
 مشكلة التطهير « الكاثرسيس » ، فيحلها على طريقة لاذية ، إذ يرى أن هذا  
 التطهير ينشأ عن اللذة الصادرة عن الخلاص من الانفعالات الأليمة .

وبعد ظهور كتاب روبرتو بعامين ، أي في سنة ١٥٥٠ ، نشر كل

من فنشنتسو مدجى Vincenzo Maggi و صديقه برتولوميو لومباردى Bartolomeo Lombardi شرحاً (١) مشتركاً لكتاب « فى الشعر » لأرسطو ، أبرزاً فى مقدمته الروح العامة لمذهبهما فى الشعر. فى المقدمة التى كتبها برتولوميو لومباردى يقول إن الشعر هو الروح كلها فى مجموعها ، وهو لا يطلب من الشاعر تحديد نوع معين من الحياة الروحية ، بل التعبير عن جميع معانى الحياة الروحية . والمملكة الشعرية طراز وحدها ، أعنى أن لها قوانينها الخاصة وأنها تحيل إلى طبيعتها جميع العناصر التى تتلقاها ، وتكيفها لتوافق أغراضها ووسائل التعبير عندها . ومن هنا كان الجانب الإلهى فيها . ويقوم فن الشعر على أمرين : دراسة المحاكاة . ثم الانسجام والایقاع .

أما عند مدجى فالشعر ذو غاية أخلاقية خالصة ، ولهذا فانه ينكر على الشعراء الذين يتناولون الأمور الشهوانية والمجون نعت الشعراء ، ويصفهم بأنهم طاعون المدينة ( مقدمة مدجى ، ص ١٣ ) . وهذا الموقف يعد تقهقراً فى فهم الشعر عامة وكتاب أرسطو بخاصة ، ولهذا فان روبرتو من هذه الناحية أفضل بكثير جداً فى فهمه من فهم مدجى . ولكن فضل مدجى هو فى أنه أجاد التفرقة بين الشعر من ناحية وفن الشعر من ناحية ، أخرى . فهو يرى أن من الواجب عدم الخلط بين كليهما ؛ بأن الشعر محاكاة ، أما فن الشعر فهو مجموع القوانين التى تهيم على التأليف الشعرى ؛ وإن كان أرسطو نفسه خلط بين كليهما . على أن الفارق الكبير بين موقف روبرتو وموقف مدجى هو فى أن روبرتو يأخذ برأى القائلين إن ماهية المأساة أو غايتها هى فى الخرافة ( أو الحكاية ) أو الفعل بغض النظر عن العادات ، بينما يرى مدجى أن قوة الشعر هى فى تصوير العادات . والعادات هى الأخلاق ، ومن هنا كانت نزعة الاخلاقية . وليس من شك فى أن روبرتو كان بهذا أرجح رأياً وأعمق فهماً من مدجى .

وخير من كليهما كان لودوفيكو كاستلفيترو (٢) Ludovico Castelvetro الذى

(١) Vincentii Madii Brixiani et Bartholommei Lombardi Veronensis: in Aristotelis librum de Poetica Communes explicationes Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Venetiis, M.D.L.

(٢) L. Castelvetro : "Poetica" d'Aristotele vulgarizzata e sposta, Vienna (٢) d'Austria, 1570 : — Basileaé, 1576

يعد في الواقع رائد علم الجمال الحديث . تعرض لمسألة طبيعة الشعر وقال إنها تفترق عن طبيعة التاريخ لافي المادة فحسب ، بل وفي الشكل أيضاً . « فالشعر تشبيه أو مشابهة للتاريخ . والتاريخ على قسمين رئيسيين : المادة ، والقول ، وفي كليهما الخلاف بين الشعر والتاريخ ، لأن مادة التاريخ ليست من اختراع عبقرية المؤرخ ، بل يستمدّها من مجرى أمور الدنيا أو من إرادة الله الظاهرة أو المشهورة ، ولغته هي اللغة التي يستعملها الناس حين التفكير ، أما الشاعر فمادة شعره مأخوذة ومتخيلة في عبقرية الشاعر ، ولغته ليست هي اللغة المستعملة بين الناس في التفكير ، لأن الناس لا يفكرون شعراً ، وإنما هي لغة خاصة على أوزان معلومة تؤلفها عبقرية الشاعر . على أن مادة الشعر يجب أن تكون شبيهة بمادة التاريخ ومحاكية لها ، لكن يجب ألا تكون نفس المادة » ( ص ٢٨ ) . ومعنى هذا أن حقيقة الشعر هي في أنه يستطيع أن يخلق لنفسه مادته الخاصة ولغته الخاصة ؛ ووفقاً لهذا المعيار يميز بين الشعر وبين سائر العلوم ويستبعد من أهل الشعر أمثال أنبادقليس ولوكرتيوس وهزيود ونيقاندر وسيرينوس وفراكتوروس وأراتوس ، بل وفرجيل نفسه بالنسبة إلى « أناشيد الرعاة » *Georgica* . وإنما الشعر الحق تعبير عن الإنسانية الكاملة ، الإنسانية التي بلغت مرتبة الألوهية ؛ ولهذا فانه ينحى باللائمة على جميع الشعراء الذين يختارون مادة تاريخية أو مادة علمية ، لأن كليهما من طور الموضوعية بينما الشعر من طور الذاتية ( ص ٣٧ ) . ولئن كان الوزن ضرورياً ، فانه ليس كل شيء ، فالوزن لغة الشعر ولكن الوزن دون الاختراع ليس بشيء . والاختراع هو سر الشعر ، وأشق الأمور على الشاعر ، وبه يسمى الشعر شعراً والشاعر شاعراً ποιητής ( ص ٣٧ ) . والاختراع خلق من العدم ، ولهذا يميز بين محاكاة ومحاكاة : فالمحاكاة التي هي طبيعية في الناس غير المحاكاة المطلوبة من الشعر : فالأولى هي ليست شيئاً آخر غير « تقليد » الآخرين وعمل مثلما يعملون لأنهم « هكذا يعملون » . أما المحاكاة المطلوبة من الشعر فانها ليس فقط لا تحتذى مثال الآخرين ولا تعمل كما يعملون دون أن تعلم السبب ، بل تعمل أشياء مختلفة تماماً عن كل ما عرف حتى ذلك الوقت ، وتقدم نماذج ليحتذوها الآخرون ، على علم

تماماً بأسباب العمل ، أشياء يبدعها خيال الشاعر وتخلقها عبقريته . وبالجملة « فان التاريخ شئ تمثلي ، أما الشعر فشيء قابل للتمثيل » (ص ٥) . ولهذا فليس الحق غرض الشعر ، ولا الخير أو الشر ؛ إنما يميز الفن أنه تمثيل حي للأسطورة التي يمكن أن تستمد بعض موادها من التاريخ والأخلاق والفلسفة والعلوم ، ولكنه في ذاته من خلق الشاعر وفيه انسجامه الباطن . وكاستلثرو ويبيح للشاعر في خلقه كل حرية ؛ ويرى أن أصالته إنما هي في خلق الأسطورة أو المادة التي لا يمكن مقارنتها بغيرها . ولهذا يقول بكل وضوح : « إن الأمور غير اليقينية والممكنة في المستقبل ، وهي التي نقول عنها إنها مادة الشعر ، يجب ليس فقط أن لا تكون قد وقعت قط ، بل ويجب كذلك ألا يكون قد اكتشفها وكتبها شاعر آخر » (ص ١١) . ولكنه رغم هذا لا يقصد أن يخترعها الشاعر كلها اختراعاً ، بل يريد منه أن يقتصر ، إذا استمد من التاريخ أو الأساطير السابقة ، على أقل القليل ، ثم يهيوه ليتفق مع وسائله وأهدافه ، ويؤلف بخياله بين الأجزاء على النحو الأوفق لتحقيق أغراضه ؛ وبالجملة أن يدخل من التفاصيل والملاحع الخاصة ما يميز عمله تمييزاً كاملاً واضحاً من عمل غيره ممن يتعرضون لنفس الموضوع .

وعند كاستلثرو أن كتاب أرسطو « في الشعر » كتاب ناقص ، وما بقي لنا منه ليس إلا سلسلة من المذكرات التي يرى من المباح تنميتها وإكمالها . ومن هنا لم يقتصر على التفسير الحرفي لنص أرسطو ، بل توسع في بيان الأغراض التي عرض أرسطو لها في هذا الكتاب ، وتعمق معانيه الرئيسية .

ويكفي هذا القدر من بيان أعمال الشراح الإيطاليين لكتاب « فن الشعر » لأرسطو في عصر النهضة والنزعة الانسانية .

وبأعمالهم تأثر الفرنسيون في القرنين السادس عشر والسابع عشر . بدأوا أولاً بالتأثر بالمؤلف المسرحي اللاتيني سنكا Seneca لأنه أقرب إلى الفهم ، ولأن أرسطو كان صعباً على الرغم من شرح المفسرين الإيطاليين ومن شرح سكاليجي Scaliger . وتأثروا كذلك هوراس Horace في « رسالته إلى آل بيسو » Epistula ad Pisones المعروفة منذ أيام كوتيليان ( ٨ : ٣ : ٦٠ )

باسم « فن الشعر » *Ars Poetica* وهو اسم غير مطابق لأن الرسالة إرشادات متناثرة غير محكمة التأليف ولا مستوفاة ؛ وقد كان هوراس واللاتينيون عامة أقرب إليهم في ذلك الوقت من اليونانيين . على أن اسكاليجيه<sup>(١)</sup> قد أفاد من أرسطو وشراحه الايطاليين ، ودعا خصوصاً إلى وحدة الفعل التي حرص أرسطو على توكيدها . كما تأثر رونسار Ronsard بأرسطو ، وكتب موجزاً لفن الشعر *Abrégé de l'art Poétique* ( سنة ١٥٧١ ) حتى عد أكبر العاملين على الاهتمام بهدى أرسطو هو وجماعته المعروفة بجماعة « الثريا » *La Pléiade* . وشهد النصف الثاني من القرن السادس عشر كثيراً من « فنون الشعر » مثل فن الشعر تأليف پلتييه دى مان ( سنة ١٥٥٥ ) Peletier du Mans وكلود دى بواسير ( سنة ١٥٥٤ ) Claude de Boissière ولودان ديجالييه Laudun d'Aigaliers ( سنة ١٥٩٧ ) . ولم يكد القرن السابع عشر تبدوا تباشيره حتى توالت المؤلفات في « فن الشعر » . ففي سنة ١٦٠٥ ظهر « فن الشعر » تأليف فوكلان دلافرينيه Vauquelin de la Fresnaye . وفي سنة ١٦٤٠ بدأ لامناردير La Mesnardière ينشر كتاباً في فن الشعر لم يظهر منه إلا مجلد واحد خاص بالمأساة والاييلجيا . وفي سنة ١٦٥٨ جمع جيوم كوليتيه Guillaume Colletet سلسلة من بحوث صغيرة في مختلف موضوعات الشعر تحت عنوان « فن الشعر » .

أما أبرز الأعمال في هذه الفترة فعملان : الأول : « مقالات عن القصيدة المسرحية » *Discours sur le poème dramatique* للشاعر المسرحي الفرنسي الأكبر بيير كورنى Pierre Corneille وقد ظهرت سنة ١٦٦٠ ، وكتبها كورنى رداً على كتاب ألفه القسيس دوبنيك سنة ١٦٥٧ Abbé d'Aubignac بعنوان « معالجة المسرح » *Pratique du théâtre* وكان مذهب الوحدات الثلاث المنسوب إلى أرسطو قد بدأ يظهر في فرنسا ويشيع بين الجمهور بعد أن كان العلم به مقصوراً على العالمين بأعمال النقاد الايطاليين والاسبان ، وهم من النقاد واللغويين والشعراء العلماء ، حتى إن كورنى حتى سنة ١٦٢٩ لم يكن يدرى عن هذا المذهب شيئاً ، وإنما الذى أدخله هو ميريه Mairet فانتشر بسرعة .

Julii Caesaris Scaligeri Poeticae Libri septem, in- 4, 1561.

ولقد زعم النقاد الايطاليون انهم استخرجوه بكامله من أرسطو ، والمعروف أن أرسطو لم يؤكد إلا وحدة الفعل ، أما وحدتا الزمان والمكان فأمران استنبطهما أولئك النقاد الايطاليون من وحى أرسطو ، واختصموا حول الوحدات الثلاث ، كما اختصم الاسبان فكان ثرينتس Cervantes من أنصارها ، وكان لويه دى بيجا Lope de Vega وترسودى مولينا Tirso de Molina من خصومها .

وجاء كورنى فكان من أنصارها إلى حد يختلف عليه النقاد : فبعضهم يبالغ ويقول إنه كان من عيب هذا المذهب ، وإنه قيد نفسه بقيوده ؛ وبعضهم يحدد الموقف على الوجه الدقيق . فكورنى يؤمن بمبدأ الوحدات الثلاث ، ما في ذلك شك ، ولكنه يأخذ على النقاد المتفقيهن تمسكهم بحرفية المبدأ ، فيفرضون أربعاً وعشرين ساعة زماناً لوقوع الحوادث في المسرحية ، ويرفضون أن تكون ثلاثين مثلاً ، ويعترفون بوحدة القصر ولا يعترفون بوحدة المدينة من حيث الوحدة في المكان . وعدا هذه المماحكات الحزئية الرخيصة ، يأخذ بالمذهب بكل حماسة ، ويرى فيه تعبيراً عن العقل الطبيعي . ولهذا يقول : « إن التمثيل يستمر ساعتين ، وسيكون أشبه بالواقع إذا كان الفعل الذى يمثله لا يحتاج في تحقيقه إلا لمثل هذا المقدار . وإذن فلا نقف عند الاثنى عشرة أو الأربعة وعشرين ساعة ، ولنركز الفعل في القصيدة ( المسرحية ) في أقل مدة نستطيعها ، حتى يكون تمثيله أشبه بالواقع وأكمل » . ولكنه لا يريد أن يتخذ من الوحدات الثلاث قيوداً صارمة ، بل صيغاً مرنة تقبل التكيف مع الأحوال الضرورية الطارئة ، والغرض منها ليس التقييد بل التركيز ومزيداً من الوحدة : وإذن فليكن التغير في الزمان والمكان « أقل » ما يستطيعه المؤلف المسرحى ؛ كذلك وحدة الفعل معناها عدم تفكيك المسرحية بالحوادث العرضية والاستطرادات النافرة . وكورنى نفسه لم يستطع التزام هذه الوحدات بالدقة التى يطلبها النقاد من أنصار مذهب الوحدات الثلاث ، خصوصاً في رائعته « السيد » (١) .

(١) راجع فى هذا : E. Rigal : *A. Hardy et le Théâtre français*, in- 8, Paris 1889 ;

*le Théâtre français avant la période classique*, 1900 ;

H. Bretinger : *Les Unités d'Aristote avant le "Cid" de Corneille*, Genève 1879 ;

F. Brunetière : *Etudes critiques*, t. IV.

والأثر الثانى هو « فن الشعر » تأليف نيقولا بوالو الذى ظهر سنة ١٦٧٤  
 Nicolas Boileau وفى نفس السنة ظهر كتاب آخر هو « تأملات فى فن  
 الشعر لأرسطو وفى مؤلفات الشعراء القدماء والمحدثين » تأليف الأب رابان P. Rapin  
 ولئن كان الأخير قد تم طبعه فى ١٦٧٣/١١/٢٩ بينما الأول ظهر فى يوليو  
 سنة ١٦٧٤ ، فالراجح أنه إن كان ثم تأثر فهو من الثانى بالأول ، لأن بوالو  
 كان قد بدأ تأليفه قبل ذلك بعامين ، وكان يقرأ فى الأندية الأدبية بعض فصول  
 منه ، فعرفه الناس قبل أن يظهر بعامين ، وكان من السهل أن يعلم نبأه وفصولا  
 منه الأب رابان .

و « فن الشعر » لبوالو يعوزه التماسك والوحدة ، ولعل السبب فى هذا أنه  
 كتب نظماً ، وتغلب عليه نزعة أخلاقية ، خصوصاً فى النشيد الرابع الذى يبدو  
 مقحماً على نسج الكتاب ؛ وفيه أفكار تحكيمية وأحكام سابقة ذات نزعة  
 مطلقة ؛ والمبادئ التى يستهديها تدفعه إلى آراء تقليدية باهتة خالية من الأصالة .  
 ولكنه على ذلك قد تشبع بالنزعة العقلية التى سادت عصر النهضة فى إيطاليا :  
فمجدد العقل وطالب بأن تستمد منه الأعمال الفنية روعتها وقيمتها ؛ ومع  
العقل مجد الحق ، والجمال المطلق ، وإن كان قد راجع نفسه فقال إن « الطبيعة حق » ،  
ولكنها ليست الطبيعة الوحشية الأولية ، بل الكون المنظم بالعقل الديكارتي .  
 والكتاب ، فضلاً عن ذلك ، ملئ بالارشادات العامة ، خال من التحليل ،  
 وبالجملة هو كتاب تعليمى بكل ما لهذه الكلمة من مساوئ ومزايا . وهو لهذا أبعد  
 ما يكون عن كتاب أرسطو وروحه : فكتاب أرسطو تحليلى ، لا يأمر بشيء إلا  
 نتيجة مقدمات تحليلية واضحة ، ولا يحكم إلا بعد استقراء دقيق ، وفيه سعة أفق  
 بعدمها « فن الشعر » لبوالو . وتأثر بوالو إنما هو برسالة هوراس . وإذن فالمذهب  
 الذى أبرز أصوله بوالو هو ما عرف فيما بعد بالمذهب الكلاسيكى ، وهو مذهب  
 محكم القواعد ثابت الأصول قليل الحرية ، تغلب عليه صناعة قاسية .

وهذا المذهب هو الذى أثر فى النقد الألمانى فى القرن الثامن عشر ،  
 خصوصاً عند لسنج Lessing ، الشاعر الناقد الألمانى العظيم . فهو فى كتابه :  
 « اللاؤكون » و « فن المسرح فى هامبورج » قد وضع القواعد للفن المسرحى

والفنون عامة متأثراً بكتاب أرسطو «في الشعر» وفتح السبيل أمام علمي الشعر الألماني : جيته وشلر كما يضعان نظرية الشعر الألماني الجديدة ، وأمام المشاكل الجمالية ومسائل الفن المسرحي . وهناك في حوالى سنة ١٧٩٠ وما تلاها قامت المساجلات حول الملحمة والمسرحية ، وانطوت المعارك التي شبت آنذاك على ثروة حافلة بالمعاني والملاحظات .

حاول لسنج أن يستنبط القوانين العليا للفنون ، والشعر بخاصة . واستعان في هذا بكتاب أرسطو كما استعان بممارسته لفن المسرح أثناء إقامته في همبورج من سنة ١٧٦٧ إلى ١٧٧٠ مستشاراً للمسرح الأهلئ الحديد فيها . فجاء كتابه عن « فن المسرح في همبورج » أثراً من آثار النقد المسرحي الكبرى : وفيه أصالة تجاوزت به طور النقاد الفرنسيين الاتباعيين . فعند لسنج أن جوهر الشعر هو الفعل ؛ والمسرحية هي خير تحقيق للفعل ؛ وصورة الفعل هي الوحدة . ولهذا فوحدة الفعل شرط لا مندوحة عنه ؛ ووفقاً لوحدة الفعل تدور وحدتا الزمان والمكان : فالوحدة فيهما ليست مطلقة ، بل متوقفة على أحوال وحدة الفعل ، وإذن فوحدتهما ثانويتان . وبهذا قضى لسنج Lessing على فكرة الوحدات الزائفة التي فرضها النقاد الفرنسيون في القرن السابع عشر . وقانون وحدة الفعل قانون صوري : يبين فقط ما هي الشروط التي يخضع لها الفعل في المسرحية لكي يكون ذا وحدة ؛ ولكنه لا يفرض نوعاً معيناً من الوحدة ، ولهذا يترك الحرية للمؤلف المسرحي . على أن لسنج لا يدع الأمر من غير إيضاح لمعالمه العامة ، فيستقرئ أنواع التأثيرات التي يمكن الفعل أن يحدثها في النفس الانسانية ، وكان على علم واسع جداً بالمسرحيات اليونانية واللاتينية والايطالية والاسبانية والفرنسية ؛ وينتهي من هذا الاستقراء إلى وضع مبادئ وتقرير أصول . فيرى أن الصفة المميزة لنتاج العبقرية المسرحية عامة هي : « التسلسل المحكم في الأفعال وفقاً لمبدأ العلية » . ولهذا لا يريد من المؤلف المسرحي أن يدع للصدفة والاتفاق والحرية الفردية مجالاً في ترتيب الحوادث وربط الوقائع . « ويجب أن يكون في استطاعتنا أن نقول ، عند كل خطوة يصور الشاعر أشخاصه بخطونها ، إننا نود عند هذه اللحظة من الانفعال أو هذا الموقف أن نقوم نحن بها » . أعنى

أن الشاعر يجب أن يصور أشخاصه على نحو منطقي معقول يدركه الناس لأول وهلة على أنه ما يجب أن يفعله الانسان عامة في هذا الموقف أو ذاك ، فلا يهم أن تعرف ما عمل فلان من الناس ، بل ما يعمله كل إنسان في موقف كهذا . وإذن فالفعل في المأساة يحول في ميدان ما هو كلي وضروري . ومن هنا قال أرسطو : « إن غرض المأساة أغنى فلسفة من غرض التاريخ » . وأمن على هذا القول لسنج ونماه . والنتيجة لهذا ألا تقتصر المأساة على إيراد الأحداث دون أسبابها ودوافعها ، وإبراز الأشخاص دون إيضاح طبائعها ، بل يجب عليها أن توضح الأسباب وتبين الطبائع وتكشف عن الدوافع . فالانفعال بغير دوافعه لا يؤثر فينا ، مهما يكن من سموه وعلوه ؛ والشخص بغير بيان ظروفه وبواعثه يظل لغزاً أمامنا غير مفهوم ، فلا يثير إعجاباً ولا أى معنى . وعلى المأساة إذن أن تلتق بنا في وسط الظروف التي تحيا فيها الشخصية الأسبانية ، وأن تتقصى وإيانا منشأ الوجدانات والانفعالات . على أن لسنج لا ينسى أن يؤكد أن تأثير الفعل في المأساة إنما يتجه أولاً إلى النظارة ليشير فيهم الانفعال ، لأن الأمر ليس أمر امتثال عقلي ، بل أمر انفعال وجداني لا يستثار إلا بالعوامل الوجدانية . ولهذا رأى مع أرسطو أن جوهر المأساة يقوم في إثارة العطف والرحمة والمشاركة الوجدانية في النعيم أو الشقاء وإثارة القشعريرة الباطنة التي تهز كيان الانسان كله (١) .

هذا هو مذهب لسنج ، وفيه ترى إلى جانب أصالته غير المنكورة تأثيراً واعياً حراً بمذهب أرسطو « في الشعر » .

وبمذهب لسنج تأثر كل من جيته وشلر . ولئن كان جيته قد قرأ أرسطو حوالي سن العشرين فلم يفهمه ، ولكنه فهمه من بعد في ابريل سنة ١٧٩٧ حينما أعاد قراءته ، فلا شك في أن الفضل في ذلك إنما يرجع إلى توسط لسنج . فجيته قرأ لسنج على أنه لسنج فحسب ، والحق أنه قرأ أرسطو من خلال قراءة لسنج ؛ ومن هنا كان من السهل عليه أن يفهم أرسطو فيما بعد قراءته لكتاب لسنج عن « فن المسرح في همبورج » وقد كتبه لسنج سنة ١٧٦٧ - ١٧٦٨ .

(١) راجع في هذا W. Dilthey : *Das Erlebnis und die Dichtung*, S. 54 - 60. Leipzig, 1910 :

وقد أوردنا في مستهل هذا الفصل رأى جيته في كتاب أرسطو لما أن قرأه :  
وفي هذه الرسالة نفسها إلى شارل في ١٧٩٧/٤/٢٨ كتب جيته عبارة محاهة في النص  
النهائي ورد فيها : « إن أرسطو الذي يدعى هؤلاء السادة ( يقصد اشليجل  
وقولف من النقاد الباحثين في هوميروس وشعر الملاحم ) أنهم يصدرون عنه  
يبدو لي ، وأنا أعيد قراءته في هذه الأيام ، قد فهم الأمر أوضح بكثير جداً  
مما فهمه هؤلاء » . وإذن فجيته قد تأثر « فن الشعر » لأرسطو بطريقة غير مباشر  
حتى إذا ما قرأه وفهمه تبين أنه وإياه على وفاق . وثورة جيته لم تكن على أرسطو  
بل على مذهب الفرنسيين ، ومذهب الفرنسيين مثلاً في بوالو وكورنى ليس هو  
— كما رأينا من قبل — مذهب أرسطو الحقيقي ، بل هو خليط غريب من التزمّت  
وسوء الفهم والخلط بين أرسطو وهوراس وشرحهما الايطاليين والأسبان .

أما شارل فقد مجد أرسطو وبين حدود إمكان فهمه ، فقال في نفس الرسالة  
التي اقتطفنا صدرها في مستهل هذا الفصل ، « رسالة إلى جيته في ٥ مايو ١٧٩٧ » :  
« من الواضح أنه يجب عدم التفكير في فهم أرسطو فهماً كاملاً ، ولاتقديره حق  
قدره . ذلك أن نظريته في المأساة صادرة كلها عن ملاحظات شخصية : فقد  
وضع نصب عينيه حشداً هائلاً من المأسى التي مثلت فعلاً ولم تبقى لنا اليوم :  
وهو يجرى أحكامه اعتماداً على هذه التجربة ، والأصول التي بنى عليها أحكامه  
يندّ معظمها عنا . وهو لا يكاد يبدأ أبداً من فكرة مجردة ، بل يجعل نقطة ابتدائه  
دائماً تقريباً واقعةً عينية هي أثر فني أو شاعر حسي أو تمثيل مسرحي وقع بالفعل ؛  
وإذا كانت أحكامه في جوهرها قوانين حقيقية تفرض نفسها على الفن ، فانما  
ندين بذلك إلى الحظ السعيد الذي شاء له أن توجد آنذاك أعمال فنية كانت  
تحقيقاً موضوعياً لفكره أو بعبارة أخرى ، كانت تتجسد وتحدد النوع الذي  
تنسب إليه تلك القوانين .

لـ « والذين يدعون إمكان تلمّس فلسفة لفن الشعر عنده تماثل ما يخلق انتظار  
مثيلها اليوم من عالم بالجمال في عصرنا هذا ، إنما يعرضون أنفسهم لخطر قاتل ،  
ليس فقط لخطر ألا يجدوا شيئاً فتخيب آمالهم ، بل وأيضاً لخطر أن يجدوا منهجه  
في العرض مضحكاً لأنه مؤلّف من قطع وشذرات ، وأن يجدوا فيه خلطاً غريباً

بين قواعد عامة وقواعد خاصة جزئية جداً ، وإرشادات منطقية وعروضية وخطابية وشعرية الخ ، وذلك حين ينزل مثلاً إلى البحث في تفاصيل الحروف المصوتة والصامتة . وفي مقابل هذا فإن المرء إذا لاحظ أن أرسطو كان أمامه مأساة حية وكان يسأل نفسها أمامها عن جميع المسائل التي تثيرها مما بهم ، فإن كل شيء يتضح بسهولة ، ويرضى المرء تمام الرضا وهو يشهده يلخص ويستنبط جميع العناصر الدقيقة التي تتعاون لتأليف العمل الشعري .

« ولم يدهشني مطلقاً أن أرسطو فضل المأساة على الملحمة ، لأن طريقة تفضيله — على الرغم من أن التعبيرات التي يستعملها ليست خالية من كل غموض واشتراك — لا تظعن في القيمة الحقيقية ، القيمة الشعرية الموضوعية للملحمة . وطبعي جداً ، من وجهة نظره ناقداً وباحثاً نظرياً في الجمال ، أن يعظم في عينه قدر ذلك النوع الشعري الذي وجد تحققه الكامل في صورة ثابتة مما يجعل من الميسور إطلاق الأحكام النهائية عليه . وهذا هو بالفعل شأن المأساة ، كما تبدت أمام عينيه في نماذج حية ، فضلاً عن أن وظيفة الشاعر المسرحي — لأنها أبسط نسبياً وأوضح حدوداً — أسهل بكثير جداً أن ينفذ المرء إلى صميمها ويحددها ، وتقدم للنظر الفلسفي صناعة أتم ، نظراً إلى أن مدى العمل فيها محدد ونسبها أقل . وأخيراً فن البين بكل جلاء أن تفضيله للمأساة يفسره أنه كان أقدر على استنباط دخائلها ، بينما هو لم يكن يعرف من الملحمة إلا القوانين الشعرية العامة التي تشترك معها فيها المأساة ، لا القوانين النوعية التي تختلف بها عنها ؛ وهذا يفسر كيف أنه استطاع أن يقول إن الملحمة « متضمنة » في المأساة ، وإنه إذا قدر الإنسان على الحكم على المأساة فقد قدر في الوقت نفسه على التحدث عن الملحمة ؛ وفي الواقع يمكن القول ، بمعنى عام ، إن الحوادث الإيجابية التي تكون المادة الشعرية في الملحمة موجودة ضمناً في المأساة .

« والمرء يصطدم في هذا الكتاب ( « فن الشعر » لأرسطو) بعدد وفير من ألوان التناقض الظاهر ، ولكن هذا لا يزيده في نظري إلا قيمة ؛ لأن هذه المتناقضات الظاهرة هي عندي دليل جديد على أن الكتاب ، في مجموعه ،

ليس إلا مجموعة من الملاحظات الجزئية ، ولا تغطي فيه مطلقاً الأفكار النظرية السابقة ؛ ولكن من العدل أن يقال : لعل عدداً كبيراً من هذه الأمور غير المحكمة إنما يرجع إلى المترجم .

ويستمر شار في هذه الرسالة القيمة مطرياً بعض الملاحظات الواردة في كتاب أرسطو ، مثنياً خصوصاً على مقارنته بين الشعر والتاريخ ، وعلى ملاحظة أرسطو أن الشعراء الأقدمين يكثرون من إجراء الآراء والحكم السياسية على السنة أشخاصهم ، بينما المحدثون يكثرون من الكلم الخطابية . ويعجبه ملاحظة خاصة قالها أرسطو تتعلق بأسماء الأشخاص في المسرحيات وهي أن تكون هذه الأسماء تاريخية حقاً . ويختم الرسالة بقوله : « والآن وقد قرأت بنفسى كتاب أرسطو « فى الشعر » يدهشنى إلى أى حد أساء فهمه الناس » .

وفى هذا رأى الذى أدلى به شار فى « فن الشعر » لأرسطو حصافة وعمق وأصالة : فقد أدرك حقيقة الكتاب وكيفية تأليف أرسطو له ، وحلل العوامل التى سيطرت عليه فى إصدار أحكامه ، وكشف عن حرية فى تناول هذا الكتاب كانت نقطة تحول خطيرة فى مدى ما يستمتع به هذا الكتاب من سلطة فى النقد الأدبى ؛ وكان فى الوقت نفسه إيذاناً باعلان الثورة على القواعد الجامدة التى نسبها النقاد - عن جهل أو ترثست وجمود - إلى أرسطو . فما بزغت شمس القرن التاسع عشر حتى هبت الثورة .

بدأ الثورة قلهم اشليجل فى « محاضراته عن الفن المسرحى والأدب » وقد ألقى المحاضرة الأولى منها فى برلين سنة ١٨٠١ وتابعها فى فينا . وفيها يعرض نظرية المسرحية الرومنطىكية فى مقابل المسرحية الكلاسيكية ، ويوضح خصائص ثلاثاً للمسرحية الأولى وهى : التغيير فى الزمان والمكان ، بشرط أن تمثل تأثير ذلك على العواطف فى الأشخاص ؛ والمقابلة البارزة بين الحد والهزل ، بشرط أن يحتفظ الواحد مع الآخر بنسبة فى النوع والدرجة ؛ وأخيراً المزج بين الحوار وبين الأجزاء الغنائية ، مما يعطى الشاعر الوسائل لتحويل أشخاص إلى طبائع شعرية متفاوتة الدرجة - فتلك أنواع من الجمال يراها اشليجل ضرورية فى صناعة المسرحية الرومنطىكية الحيدة . والخاصية الأولى قد قال بها الرومنطىك

فى جمىع الأصقاع ؛ والثانىة اعتمد علها فكفور هوو ، على الأقل نظرباً ، ولكن منسونى طعن فىها ؛ والثالثة أغفلها هوو ، بىما طبقها إلى حد محدود ؛ منسونى Manzoni فى مأساتىه : « كونت كرمىولا » ( سنة ١٨٢٠ ) و « أدلكى » *Adelchi* ( سنة ١٨٢٢ ) .

ومن أبرز آثار هذه الحركة ما كتبه منسونى أولاً فى مقدمة مسرحىته « كونت كرمىولا » التى ظهرت سنة ١٨٢٠ وظفرت بنجاح منقطع النظر فى إىطالىا ، وأشاد بها جىته ( فى مجلة « الفن والحضارة القدىمة » *Kunst und Althertum* ٢ عدد رقم ٣ ) إشادة كبرى ؛ ثم فى رسالة مشهورة بعث بها إلى شىخ عن « وحدة الزمان والمكان فى المأساة » سنة ١٨٢٠ .

لاحظ اشلىجل W. Schelegel أن وحدة الزمان ترجع إلى عبارة وردت فى كتاب « الشعر » لأرسطو ، ولكن العبارة لا تحتوى على أمر وقاعدة ، بل على مشاهدة واقعة هى ما كان جارياً علیه الاستعمال فى المسرح اليونانى . فاقننص منسونى هذه الملاحظة وبنى علها رأيه فقال فى مقدمة مأساة « كونت كرمىولا » : « إن وحدة المكان ، وما يدعى وحدة الزمان ، ليستا قاعدتىن قائمتىن على نظرىة الفن ، ولا من طبعىة القصيدة المسرحىة ؛ بل جاءتا من كاتب أسىء فهمه ، ومبادئ اعتباطىة : وهذا أمر يتضح لكل من ىدرس كىف نشأت تلك القواعد . فوحدة المكان نشأت عن كون معظم المسرحىات اليونانىة تحاكى فعلاً ىقع فى مكان واحد ، وعن فكرة أن المسرح اليونانى هو نموذج دائم ووحىد للكمال فى العمل المسرحى . ووحدة الزمان منشأها فقرة وردت عند أرسطو لا تتضمن ، كما لاحظ اشلىجل بحق ، قاعدة ، بل مجرد مشاهدة واقعة وهى ما جرى علیه العمل فى المسرح اليونانى باستمرار » .

ولىس من شأننا فى هذه المقدمة أن نعرض لآراء أصحاب النزعة الرومنىكىة ، فان هذا خارج عن غرضنا هنا . فلندع تاریخ المسرح فى القرن التاسع عشر والقرن العشرىن وشأنه ، منذ أن اطرأ مذهب أرسطو .

## النقد الفيلولوجى وكتاب « فن الشعر »

لكن إذا كان الأدباء والنقد الأدبى فى القرنين التاسع عشر وأوائل العشرين قد اطرحا « فن الشعر » لأرسطو بوصفه ناموساً ودستوراً للأدب والفن المسرحى ، فقد ظفر الكتاب فى مقابل هذا بعناية أخرى ، أجدى عليه وأعظم ، وهى عناية الفيلولوجيين بنصه : تحقيقاً وتقديراً .

قلنا إن أول نشرة للنص اليونانى لكتاب « فن الشعر » لأرسطو هى تلك التى ظهرت عند الناشر ألدى فى البندقية سنة ١٥٠٨ ويقال إن لاسكاريس أشرف عليها . وقد قامت هذه النشرة على أساس مخطوط فى باريس لم يحدد الناشر ما هو . فكانت هذه النشرة الأساس الأولى لما تلاها من نشرات ، وأعيد نشره عند الناشر نفسه فى المجموعة الألدية الصغرى أو الكاموتيانا Camotiana سنة ١٥٥١ ؛ ثم قام فلهم باكيوس Wilhelm Paccius بنشرة جديدة من نفس الطراز عند الناشر عينه سنة ١٥٣٦ ، وألحق بها ترجمة لاتينية قام بها أبوه الكسندر ( المتوفى سنة ١٥٢٧ ) كانت أجود من ترجمة جورجيو فلا ( البندقية سنة ١٤٩٨ ) التى أشرنا إليها من قبل . ويتفق مع نشرة باكيوس نشرة قام بها فى البندقية فى السنة نفسها ترنكافيلى Trincaveli . وفى سنة ١٥٤٦ ظهرت نشرة أخرى فى البندقية توفر عليها جروفوس Gryphius وفيها عدة تصحيحات عما سبقها . وتلا ذلك شرح روبرتو فى فيرنتسه سنة ١٥٤٨ الذى اعتمد كما قلنا على ثلاث مخطوطات جديدة ، فأجرى فى النص طائفة من التصحيحات ، وإن كان قد اعتمد جلّ الاعتماد على النشرة الألدية التى أشرنا إليها . كذلك اعتمد على هذه النشرة مدجى ولومباردو فى شرحهما الذى ظهر فى البندقية سنة ١٥٥٠ ، وإذا كانا قد اعتمدا على مخطوطات فقد أساءا استخدامها . وقد قلنا من قبل رأينا فى شرح مدجى .

ثم ظهرت فى باريس عند الناشر مورليوس سنة ١٥٥٥ نشرة جديدة تعد أول محاولة لمخالفة النشرة الألدية ، وفيها قراءات مخطوط باريس برقم ٢٠٤٠

وتلا ذلك نشرة قام بها بطرس فكتور يوس Petrus Victorius في فيرننتسه سنة ١٥٦٠ اعتمد فيها على مخطوطات في فيرننتسه وعلى مخطوط بارييس A ( رقم ١٧٤١ ) ، وألحق به شرحاً جيداً وترجمة . وجاء كستلفترو ( فينا سنة ١٥٧٠ مع ترجمة إيطالية ) فشرحه شرحاً أدبياً واستباح لنفسه التعديل في نص أرسطو ، مما كان له أثر سيء فيما بعد . ثم تتوالى النشرات منذ نهاية القرن السادس عشر في إيطاليا وألمانيا وفرنسا وبازل ، وكلها لا تكاد تضيف تصحيحات يعتد بها ، حتى ولا النشرة التي قام بها دانييل هنسيوس Daniel Hensius في ليدن سنة ١٦١١ . وشارك الانجليز في هذه الحركة في القرن الثامن عشر ، فترجمه توننج Twining وشرحه في لندن سنة ١٧٨٩ ، وجاء تيروت Tyrwhitt فأعد له نشرة نقدية مشروحة نشرها بعد وفاته برجس Burgess وراجع معها عدة مخطوطات ( بارييس رقم ١٧٤١ ورمزه A ، ورقم ٢٠٣٨ ورمزه Pa ، ورقم ٢٩٣٨ ) ونشرها في اكسفورد سنة ١٧٩٤ . وتعد هذه النشرة أول نشرة نقدية لكتاب الشعر . ومن قبله نشره ونستالي Winstanley في اكسفورد سنة ١٧٨٠ ، واستعان في النشر بمخطوطات فيرننتسه . كما قام بعض الألمان في أواخر القرن الثامن عشر ومستهل التاسع عشر بنشرات ليست بذات قيمة ، مثل نشرة ريتس Reiz في ليبتيج سنة ١٧٨٦ ، ونشرة بوله Buhle لجموع مؤلفات أرسطو في اشترسبورج سنة ١٨٠٠ ؛ وجاءت نشرة جوتفريد هرمن Gottfried Hermann في ليبتيج سنة ١٨٠٢ على أساس خطير هو اعتقاده أن كتاب « الشعر » لأرسطو ما هو إلا مسودة ناقصة فاستباح لنفسه فيها التعديل والتزييد ! !

وكان لابد أن ننتظر حتى سنة ١٨٣١ لنشهد في هذه السنة أول نشرة نقدية حاسمة ، وهي نشرة بكر برعاية أكاديمية برلين Bekkers Akademieausgabe ولكنها رغم ذلك لم تخل - في النشرة الجامعة لمؤلفات أرسطو ( ح ٢ سنة ١٨٣١ ) أوفى النشرة المنفصلة لكتابي الخطابة والشعر ( برلين سنة ١٨٥٩ ط ٣ ، وأعيد طبعها سنة ١٨٧٣ ) - من النقص والأخطاء ، ومن هذه الناحية لا تفوق النشرة الألدية كثيراً ؛ ولكن ميزتها الكبرى هي في أنها قدمت اختلاف القراءات تفصيلاً

وبطريقة دقيقة لعدد وفير من المخطوطات التي اعتمد عليها من قبل والتي لم تستعمل إلا في هذه النشرة لأول مرة ، ومن هذا النوع الأخير مخطوط Be (أوربينو Urbinus رقم ٤٧) ومخطوط Na (مارقيانوس رقم ٢١٥ : ٢٠ Marcianus CCXV20 ومخطوط Q (مارقيانوس رقم ٢٠٠) . فبفضل هذه الوفرة من القراآت قدم وسيلة للعمل في تصحيح النص لا تصاب لها قيمة ، ووضع الأساس في نشرة نقدية علمية كاملة .

وليس لنشرة Ritter (كيلن Köln سنة ١٨٣٩) قيمة تذكر ؛ ولقد زعم أن في النص كثيراً من الإضافات التي وضعها أحد المحشين ، وراح يستخلصها . وقد فند زعمه هذا اشبنجل Spengel في سنة ١٨٣٩ وسنة ١٨٤١ ، ثم برنهدى Bernhardy واشتار Stahr ودينتر Düntzer وغيرهم كثيرون . ولاشبنجل في هذا الميدان مكانة ممتازة . بدأ في سنة ١٨٣٧ يبحث في تأليف كتاب الشعر وتصميمه وتركيبه ؛ وفي «دراساته» (١) (سنة ١٨٦٥) Studien أوضح أن مخطوط باريس رقم A (= ١٧٤١) هو المخطوط الوحيد الذي تقوم عليه سائر المخطوطات كلها إلا نسخاً منه Apographa والحق أن هذا المخطوط أقدم المخطوطات الباقية كلها ، ويرجع إلى القرن العاشر أو الحادي عشر ؛ أما سائر المخطوطات فترجع إلى عصر النهضة بين القرن الخامس عشر والسادس عشر ، وأقدمها هو الريكارداني رقم ٤٦ ، ويرجع إلى القرن الرابع عشر . وغلب الرأي حينئذ أن مخطوط باريس رقم A (= ١٧٤١) لأنه مكتوب بحروف إبهامية (أي بطول الإبهام ، أحد أصابع اليد) caratteri onciali وبالتالي يرجع إلى عهد البابيروس (أي عهد الكتابة على ورق البردى) ولأسباب أخرى باطنة وخارجة هو أثمن المخطوطات كلها ، بل هو المخطوط الوحيد الذي يجب الاعتماد عليه في كل تحقيق لنص كتاب «الشعر» ، وما عداه فأخوذ منه ، وما نعر عليه من قراآت أفضل مما في مخطوط A فيجب أن يعد تصحيحاً من وضع علماء النهضة ، لا عده ناشئاً عن رواية أخرى .

L. Spengel : *Aristotelische Studien*. IV : Poetik (in *Abhandl. d. Akad.* (١) *d. Wiss. zu München*), 1867 .

وبرأى اشبنجل أخذ فالن Vahlen على الرغم من اختلافهما فيما عدا هذه المسألة . كان فالن (١) لا يرى هذا الرأي أولاً — كما يظهر من بحثه بعنوان : « في نقد المؤلفات الأرسطية » سنة ١٨٦١ ومن الكراسات الثلاث الأولى من أبحاثه ( سنة ١٨٦٥ — سنة ١٨٦٧ ) . ثم فإذا به في الكراسة الرابعة ، وفي الطبعتين الثانية ( سنة ١٨٧٤ ) والثالثة ( سنة ١٨٨٥ ) يقيم كل تصحيحه للنص على مخطوط A وحده ، حتى أنه تجاوز تحفظات اشبنجل وطالب بالاعتماد على هذا المخطوط دون غيره .

ثم أتى سوزميل Susemihl فنشره نشرة تختلف عن نشرة فالن ، إذ استعان أيضاً ببقية المخطوطات ولم يقتصر على رقم A ؛ على أن نشرته فيها كثير من التعسف في القراءات وفي التغير ؛ ولكن فضلها في أن جهازها النقدي تام مما يسمح في المستقبل بالدراسة النقدية على أساسها ، إذ أورد فيه اختلاف القراءات في المخطوطات التي تيسر له الاطلاع عليها أو التي كلف غيره بالاطلاع عليها لحسابه هو ، بينما فالن واشبنجل لم يستوفيا في نشرتهما هذه المخطوطات الأخرى ؛ كما أفاد من التصحيحات والتكملات التي اقترحها ثيرو Thurot في بحث له ظهر في « المجلة الأثرية » *Revue Archéologique* (سنة ١٨٦٣ > ٢ ص ٢٨٧ وما يتلوها) بعنوان : « ملاحظات فيلولوجية على كتاب الشعر لأرسطو » . ولهذا فإن من يطلب قراءة مخطوط A وقراءات سائر المخطوطات والطبعات القديمة ، فعليه بنشرة سوزميل هذه .

- 
- (١) راجع له J. Vahlen : *Beiträge zu Arist. 'Poetik'* (in *Sitzungsberichte d. phil.-hist. Cl. d. Wiener Akad. d. Wissenschaften*), 1865-67  
 — — : *Aristotelis 'de Arte Poetica' liber : recensuit. Berolini* 1868  
 — — : *Aristotelis 'de Arte Poetica' liber : iterum recensuit et adnotatione critica auxit. Berolini*, 1874.  
 — — : *Wo stand die verlorene Abhandlung des Arist. über die Wirkung der Trag. ?* (in *Sitzungsber. d. Wien. Akad. d. Wiss.*), 1874 ( *Gesammelte philologische Schriften*, I).  
 — — : *Aristotelis 'de Arte poetica' liber : tertius curis recognovit et adnotatione critica auxit. Lipsiae*, 1885.

وجاء ايرفك Ueberweg مؤرخ الفلسفة المشهور فترجم كتاب أرسطو « في الشعر » إلى الألمانية ( برلين سنة ١٨٦٩ في المكتبة الفلسفية ، مجلد رقم ١٩ ) ثم نشر النص اليوناني (١) (سنة ١٧٨٠) ، وزود كليهما بجهاز نقدي وملاحظات قيمة واقتراحات تدل على مهارة وحدة ذكاء ، وإن لم تتركز على أساس فيلولوجية متينة .

وعنى كرس٢ Christ بنشر الكتاب في مجموعة توينر Teubner المشهورة ، مقتدياً بمذهب اشبنجل ، حريصاً على الاعتماد على مخطوط باريس رقم A مستعداً في الوقت نفسه لقبول قراءات أخرى ، وللإفادة من سائر المخطوطات والطبعة الأصلية ؛ ولم يتابع فالن على كل قراءاته ، بل عارض الكثير منها واقترح اقتراحات جيدة ، ولم يأخذ باقتراحات فالن ، وقرأ كثيراً من المواضع في مخطوط A على غير قراءة فالن .

ولما كانت لمخطوط A هذه الأهمية ولتيسير الانتفاع به قام هـ . أومون وفـ . أليجر H. Omont et F. Allègre بنشر صورة فوتوغرافية حجرية لهذا المخطوط ( باريس سنة ١٨٩١ ) وقدموا له مقدمة ، حتى يتيسر بهذا الاطلاع على المخطوط نفسه لمن لا تسمح لهم ظروفهم بالانتقال إليه . ولكن نقل الصور جاء رديئاً إلى حد لا يغني عن مراجعة الأصل نفسه في موضعه ، نظراً إلى رداءة التصوير والطبع معاً .

وإذن فقد استقرت لمخطوط A مكانة فريدة جعلت عمل التحقيق يكاد يقتصر على نقد هذا المخطوط . واستمرت الحال على هذا النحو منذ أن نبه إلى هذا الرأي اشبنجل وأيده وتحمس له فالن ، إلى أن جاء دافيد صمويل مرجوليوت D.S. Margoliouth المستشرق الانجليزى المشهور ، فأدخل في ميدان النقد الفيلولوجي لكتاب « فن الشعر » لأرسطو عاملاً خطيراً جديداً ، هو الترجمة

Fr. Ueberweg : 'Ars poetica' ad fidem potissimum cod. A, edidit F.U. Berolini, (١) 1870.

W. Christ : 'De Arte poetica', recensuit. Lipsiae, 1878.

(٢)

W. Christ : 'De Arte poetica', recensuit. Lipsiae, 1893.

العربية القديمة التي قام بها أبو بشر متى بن يونس<sup>(١)</sup> القنائي المتوفى في ١١ رمضان سنة ٣٢٨ هـ ، ٢٢ يونية ٩٤٠ م .

نشر مرجوليوث<sup>(٢)</sup> في لندن سنة ١٨٨٧ ترجمة متى بن يونس العربية ، وأضاف إليها قسم الشعر من كتاب « الشفاء » لابن سينا ، والفقرة الصغيرة الواردة عن الشعر في « عيون الحكمة » لابن سينا أيضاً بشرح فخر الدين الرازي ، ثم شذرة بالسريانية في تعريف المأساة ، ثم فن الشعر لابن العبري من كتابه « زبدة الحكمة » باللغة السريانية . هنالك تبين :

١ - أن الترجمة العربية القديمة تقوم على أساس ترجمة سريانية ، تعتمد هي الأخرى على مخطوط يوناني أقدم من مخطوط باريس ؛

٢ - أن القراءات الواردة في الترجمة العربية تدل على رواية تختلف عن رواية مخطوط باريس ، وإذن فالمخطوط اليوناني الأصلي الذي عنه تمت الترجمة إلى السريانية ثم إلى العربية مستقل عن مخطوط باريس ، وعن النسخ الأخرى كذلك ؛

٣ - أن كثيراً من المواضع الغامضة والفروض والاقتراحات يمكن أن تحل صعوباتها عن طريق القراءة التي تقدمها هذه الترجمة العربية ؛ وقد تبين هذا في الحال من بعض النماذج التي قدمها مرجوليوث آنذاك في تلك النشرة ؛

٤ - أن من الممكن بيان الصلة بين مخطوط باريس وسائر المخطوطات بياناً حاسماً على أساس شهادة مخطوط أقدم منها جميعاً ، وهو المخطوط الأصلي الذي قامت عليه الترجمة السريانية ثم العربية .

ولعل أول إشارة واضحة إلى افتراض إمكان الافادة من الترجمة العربية قبل أن ينشر مرجوليوث سنة ١٨٨٧ - هي إشارة إيرفك في ترجمته ( ط ٢ ص ٩٤ ) :

(١) راجع كتابنا : « التراث اليوناني » ص ٧٦ - ص ٧٨ ، « طبقات الأطباء » لابن أبي أصيبعة ج ١ ص ٢٣٥ ؛ « الفهرست » لابن النديم ( نشرة فلوجل ) ص ٢٠٣ ؛ « أخبار الحكماء » للقفطي ص ٢١٢ ( طبع القاهرة سنة ١٩٠٨ م ، سنة ١٣٢٦ هـ ) .

(٢) D. S. Margoliouth : *Analecta Orientalia ad Poeticam Aristotelem*, edidit

D. Margoliouth. Londini, 1887.

« ولعل دراسة متعمقة للترجمة العربية أن تقدم معونة قيمة في تصحيح النص » (الطبعة الثانية سنة ١٨٧٥). ثم جاء فالن Vahlen فاستعان بادورد سناو المستشرق المعروف الذى نسخ الكتاب وعمل ترجمة ألمانية ليفيد منها فالن فى نشرته ، كما قال فالن فى مقدمة نشرته ( الطبعة الثانية ص XI ) . ولكن فالن لم يستفد منها إلا فى موضع واحد هو ١٤٤٧ ب ٩ حول كلمة ἀρόνριος التى اقترحها برنايس ، وأيد اقتراحه الترجمة العربية . والسبب فى هذا أنه إنما اعتمد على الترجمة الألمانية السريعة التى عملها من أجله إدورد سناو ، فلم يجد الافادة المطلوبة ؛ وكان لابد إذن من نشر الترجمة العربية ومراجعتها مع المخطوطات اليونانية حتى يتبين إلى أى مدى يمكن الافادة منها . وهذا هو ما عمله مرجوليوت فى تلك النشرة أولا ثم فى الترجمة اللاتينية للترجمة العربية مشفوعة بنشرة للنص اليونانى سنة ١٩١١ وسنتحدث عنها بعد قليل . وقد قدم مرجوليوت بين يدى نشرته الأولى هذه سنة ١٨٨٧ بمقدمة لاتينية ( من ص ١ - ص ٤٥ من القسم اللاتينى ) ، تعد بمثابة تاريخ للترجمات العربية والسريانية لكتاب أرسطو « فى الشعر » ثم شفع ذلك بتقديم نماذج للتصحیحات اعتماداً على مراجعة هذه الترجمة العربية ( ص ٤٦ - ص ٧٢ ) فيها ترجم النص العربى ووضع معه النص اليونانى الأصل الذى يفترض أنه كان الأصل فى هذه الترجمة العربية السريانية ، مع إيراد قراءات مخطوط باريس رقم A وقراءات سائر المخطوطات أو الاقتراحات التى قدمها العلماء الفيلولوجيون لتصحيح النص ، كما ذكرها فالن وكركست فى نشرتهما .

وسرعان ما تلقف النقاد هذه المعونة الجديدة التى تبدت لهم فى النص العربى كما قدمه مرجوليوت فى هذه النماذج . وكان على رأسهم هرمن ديلز فى مقال له ( « المحلة الأدبية الألمانية » *Deutsche Literaturzeitung* سنة ١٨٨٨ ص ١٥٧ - ص ١٥٩ ) فبين نتائج هذه الترجمة العربية بالنسبة إلى تصحيح النص اليونانى . لكنه فى عمله هذا قد وقع ضحية أخطاء مرجوليوت فى قراءة الترجمة العربية نفسها ، بيد أن له الفضل فى أنه كان من أوائل الذين تنبهوا إلى ضرورة الافادة من هذه الترجمة العربية فى تحقيق النص اليونانى .

وتلاه الجرام بايووتر I Bywater ( في مجلة « محفوظات في تاريخ الفلسفة »  
سنة ١٨٨٩ عدد ٢ ص ٤٩٩ *Archiv für Geschichte d. Philos* ) فنبّه  
إلى أن مخطوط الترجمة العربية يأتي في كثير من المواضع بتصحيحات أفضل  
من مخطوط باريس . خصوصاً في مواضع النقص الموجودة في هذا الأخير .  
كذلك نبّه إلى هذه الأهمية سوزميل في *Berliner Philol. W.-S.*, 1891, S 1546  
ثم انتفع به بوتشر<sup>(١)</sup> في نشرته .

لكن آفة هذه الاستمارات كلها للترجمة العربية حتى ذلك الحين شيثان :  
( الأول ) أنه لم تعرف الترجمة العربية بعد كاملة في ترجمة لاتينية دقيقة ؛  
( الثاني ) أن مرجوليوت قد أخطأ أخطاءً عديدة في نشر النص العربي للترجمة .  
أما الأمر الأول فقد عالج مرجوليوت نفسه في سنة ١٩١١ حين نشر  
ترجمة لاتينية كاملة للنص العربي للترجمة العربية التي قام بها أبو بشر متى لكتاب  
« في الشعر » لأرسطو . ونشر معها تحقيقاً جديداً للنص اليوناني مزوداً بتعليقات  
مقدّية وتصدير ضخيم ، ثم ترجمة إنجليزية للأصل اليوناني مع شرح موجز .  
وفي التصدير لهذه النشرة الضخمة ( في ٣٣٦ صفحة ) بيّن الأساس في تحقيق  
النص اليوناني ، الحديد الذي تأتي به الترجمة العربية لتصحيحه ، ومدى الفائدة  
التي نحصلها منها في تحقيق هذه الغاية .

أما الأمر الثاني فلم يستطع مرجوليوت الوفاء به بالرغم من شكاوى ديلز  
وسوزميل من طريقة مرجوليوت غير المنهجية في نشرته الأولى للنص العربي  
سنة ١٨٨٧ ؛ فالنشرة الجديدة التي قدمها للنص اليوناني — وقد اعتمد فيها على  
دراسة اثنين وعشرين مخطوطاً يونانياً — لا تزال بمعزل عن التدقيق النقدي المطلوب .  
والترجمة اللاتينية للترجمة العربية لم تقم إلا على النص العربي الذي نشره من قبل  
دون تصحيح جديد ، بالرغم مما في نشرته العربية من أخطاء جسام .

لهذا لم يكن ثمة مندوحة عن قيام عالم فيلولوجي دقيق بنشر الترجمة العربية  
وترجمتها إلى اللاتينية ، ودراستها بكل دقة ومراجعتها مع جميع المخطوطات اليونانية

(١) S.H. Butcher : *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a critical*  
*Text and a Translation*. London, 1895 ; - 4° ed. 1923.

ليبان أوجه التوافق وأوجه الاختلاف ، ثم مراجعة هذا كله ليبان إمكان استثمار الترجمة العربية — مصححة بكل دقة وعناية — في تصحيح النص اليوناني .

جاءت « أكاديمية العلوم في فينا » فألفت « لجنة لنشر الترجمات العربية لمؤلفات أرسطو » عقدت أولى جلساتها في ١٠ مارس سنة ١٨٩٧ ، وآخر جلساتها في ١٣ فبراير سنة ١٩٠١ ، وكان من بين أعضائها تيودور جومبرتس Gomperz ، ودافيد هيرش ملر Müller وكراباتسك G. Karabacek وك . شنكل K. Schenkl الذي تولى رياستها ، وبعد خروجه منها تولاه ليوبولد فون شريدر Leopold v. Schroeder . وفي جلسة ١٨ يناير سنة ١٨٩٩ قررت اللجنة تكليف الدكتور ياروسلاوس تكاتش Dr. Jaroslaus Tkatsch القيام بنشر ترجمة أبي بشرمى عن المخطوط الوحيد<sup>(١)</sup> الموجود في المكتبة الأهلية بباريس ( قم ٨٨٢ عربي = ٢٢٤٦ عربي في الترقيم الجديد ) وترجمتها إلى اللاتينية ودراستها دراسة كاملة وبيان مدى الافادة منها في تصحيح النص اليوناني .

فهنس ياروسلاوس تكاتش بهذا العمل الضخم ، وبعد عشرين سنة قدم القسم الأكبر منه إلى الأكاديمية ، فألفت لجنة ضمت فون أرنيم von Arnim ور . جاير R. Geyer ورادرماختر Radermacher ورودوكاناكس Rhodokanakis وعلى الرغم من ضخامة العمل الذي شمل أكثر من ١٥٠٠ صفحة ، وسوء الظروف العالمية شرعت الأكاديمية في طبع الكتاب ، ومضى الطبع ببطء إلى أن وافت تكاتش المنية في ٤ فبراير سنة ١٩٢٧ بعد أن أتم طبع المقدمة والنص العربي والترجمة اللاتينية وجزءاً من الشرح ؛ فقام مقامه في الاشراف على الطبع رادرماختر ، فأخرج الجزء الأول ، ثم أ. جودمان وت . زيف فنشرا الجزء الثاني . وظهر لأول في فينا سنة ١٩٢٨ ، والثاني في فينا وليبتسك في سنة ١٩٣٢ ، بعنوان :

Die Arabische Uebersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes

ويبدأ بمقدمة ممتازة جداً ، فيها يتبع المؤلف تاريخ نشرات كتاب أرسطو

(١) راجع وصفنا له في نشرتنا : « منطق أرسطو » ص ٢٠ — ص ٣٢ من المقدمة .

« فن الشعر » ثم يقتصر هذه النشرات بدقة ، ويعطف على نشرة مرجوليوت للنص العربي للترجمة العربية والنص اليوناني ويفرده بدراسة نقدية لاذعة . حتى إذا ما انتهى من هذا الجانب . عكف على دراسة التراث اليوناني في العالم السرياني ثم في العالم العربي ؛ فجاءت أعمق وأدق دراسة في هذا الموضوع حتى الآن . وتلا ذلك بدراسة مصير « فن الشعر » لأرسطو في العالم الفلسفي الاسلامي ، ويعني خصوصاً بابن سينا وتلخيص ابن رشد ؛ أما الفارابي فلم يكن تلخيصه قد عرف بعد .

ويتلو المقدمة بنشرة للنص العربي لترجمة أنى بشر متى ، وفي مواجهتها وضع ترجمة لاتينية حرفية ؛ وفي الهوامش اقترح التصحيحات التي يراها ، ودل على تصحيحات مرجوليوت وناقشها فأخذ ببعضها واطرح الآخر وترك أشياء أخرى على حالها من الغموض والفساد ، واقترح في تصحيح النص وفي نقله من المخطوط الأصلي رقم ٢٣٤٦ عربي ( بالمكتبة الأهلية بباريس ) جملة اقتراحات ، وافقناه نحن هنا في بعضها ولم نأخذ بالبعض الآخر ، كما فعلنا أيضاً مع اقتراحات مرجوليوت .

وفي الجزء الثاني أورد أولاً ملاحظات على ترجمته اللاتينية (ص ١١ إلى ص ١٢٥) . ثم قارن الترجمة العربية بالنص اليوناني (من ص ١٢٦ إلى ص ٢١٧) وبين صلات المخطوطات اليونانية بعضها ببعض . ثم ألحق جودمان إلخاقات (ص ٢١٨ إلى ٢٢٣ ب) وضميمة ولوحة بالقراءات . وزوده بـ . Rehm بالفهارس .

وبهذا كله جاءت نشرة تكاتش ودراسته من أجل الأعمال الفيلولوجية في ميدان الدراسات اليونانية ومن أعظم الآثار التي أثمرتها الفيلولوجيا في العصر الحديث .

وغنى عن البيان أننا قد أفدنا ها هنا في الفصل الثاني من هذا التصدير وفي نشرتنا للنص الترجمة العربية القديمة كل ما استطعنا إفادته من هذا العمل الجليل ، وإن كنا قد خالفناه فيما يتصل بقراءة النص العربي لترجمة متى وتصحيحه مخالفات عديدة بينها في مواضعها وبيننا أسبابها . وليس من شك في أن

نشرته للنص العربي أفضل بمراحل عدة من نشرة مرجوليوت : فان مرجوليوت أساء قراءة المخطوط العربي ، وافترض فيه وانتحل ما ليس فيه ، واقترح للتصحيح اقتراحات شاذة أو مضحكة أحياناً كثيرة ، ولم يراجع الأصل المخطوط مراجعة وافية دقيقة فأتى فيه نقص وسوء قراءة وتحايلات غريبة . لكن هذا لا يقدح في الخدمة الكبرى التي قدمها مرجوليوت للباحثين ، فهو في هذا ذو القدم السابقة .

- ٣ -

### تحليل كتاب « فن الشعر » لأرسطو

وكتاب أرسطو « فن الشعر » ينتسب إلى ذلك القسم من الكتب الأرسطية المسمى باسم « المؤلفات المستورة » أي تلك التي لم ينشرها على الناس ، بل كانت دروساً يلقبها في « اللوقيون » على طلابه ؛ ومن خصائص هذا النوع الانجاز وعدم الاحكام في التأليف والغموض ، لأن أرسطو كان يتخذ مذكرات للدرس يتكفل هو بشرحها أثناء الالقاء والمحاضرة . فلم يقصد تأليفها قصداً ، ومن هنا التفكك والغموض والاستطراد والاضطراب ؛ ومن هنا أيضاً المتاعب التي وضعها هذا الكتاب في طريق الباحثين فيه والناقلين .

والكتاب لاشك يرجع إلى دور النضوج في حياة أرسطو ، وكان تأليفه قبل كتاب « الخطابة » وبعد كتاب « السياسة » . ولهذا يفترض روستاني<sup>(١)</sup> Rostagni أن أرسطو ألفه أثناء إقامته الثانية في أثينا بين سنة ٣٣٥ وسنة ٣٢٣ ، ومن المحتمل أن يكون ذلك حوالي سنة ٣٣٤ ق. م. بينما يقترح إيرفك<sup>(٢)</sup> أن يكون ذلك حوالي سنة ٣٣٠ ق. م. وإن كان رأي روستاني أقرب إلى الرجحان . على أن إشارة أرسطو في المقالة الثامنة من كتاب « السياسة » حيث يقول إنه سيفصل القول في التطهير في « بحثه في الشعراء » *ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς*

A. Rostagni : *La Poetica di Aristotele*, con introduzione, commento (١)

e appendice critica, p. XXIX. Torino, 1927.

Fr. Ueberweg : *Aristoteles über die Dichtkunst*, übersetzung, S. V, (٢)

Berlin 1869.

لا يدل دلالة قاطعة على أن كتاب « السياسة » أسبق من كتاب « فن الشعر » .  
ولكن الأمر أوضح فيما يتصل بأسبقية كتاب « فن الشعر » على كتاب « الخطابة »  
إذ يشير أرسطو في هذا الكتاب الأخير إلى كتاب « فن الشعر » على أنه كتاب  
سبق تأليفه ، وذلك ليس فقط في المقالة الثالثة ، المشكوك في صحة نسبتها إلى أرسطو  
بل وفي المقالة الأولى ( م ١ ص ١٣٧٢ ) ، أما في م ٣ في ص ١٤٠٥ أ ٥  
و ص ١٤١٩ أ ب ٦ ) ، وليس من شك في صحة نسبتها إلى أرسطو .

وإنما الصعوبة الكبرى هي في النص الباقي لنا : هل هو النص الكامل ؟  
هذا أمر يشك فيه كل الشك ، ويرجع الشك إلى أن أرسطو قد أشار في مستهل  
الفصل السادس من هذا الكتاب ( ص ١٤٤٩ ب س ٢١ ) إلى أنه سيدرس  
الكوميديا بعد قليل وكذلك الهزلي ، كما أنه أشار أيضاً في كتاب « الخطابة »  
إلى هذه الدراسة مرتين ( ص ١٣٦١ ب س ٣٦ ؛ ص ١٤١٩ ب س ٦ ) .  
ونحن نعرف من ناحية أخرى أن ذيوجانس اللائسي أورد في فهرست مؤلفات  
أرسطو الذي يرجع فيما يظن إلى هرميفوس الأزيمري Hermippe de Smyrne  
( حوالى سنة ٢٠٠ ق.م ) أن كتاب أرسطو « فن الشعر » هو في مقالتين ،  
ونحن لم نبق لدينا في نصنا الحالي غير مقالة واحدة . لهذا شاع بين النقاد الرأي  
القائل بأن كتاب « الشعر » قد ورد إلينا ناقصاً . وتأييد هذا أيضاً مرة ثالثة بما  
ورد في نهاية المخطوط الكردياني رقم ٤٦ ، إذ قال : « ولنتكلم الآن عن الايانو  
والكوميديا » ، وهذا إعلان بما سيتحدث عنه في المقالة الثانية . على أن هاردى<sup>(١)</sup>  
Hardy يرى أنه حتى لو فرضنا أن هذه العبارة منحولة ، فإن هذا يدل على  
أن الناس كانوا يعتقدون منذ زمان بعيد أن الكتاب يتقصبه قسم كبير ؛ وهو  
افتراض ليس له ما يؤيده . إلا أن العبارة لم ترد في سائر المخطوطات ولا في الترجمة  
العربية . ولكن هذه الترجمة العربية ، وبالأأسف ، قد وردت ناقصة في المخطوط  
العربي الوحيد ( باريس عربي برقم ٢٣٤٦ ) ، ولعلها لو وجدت كاملة لحلت  
المشكلة نهائياً ، لأنها تعتمد على أقدم مخطوط يوناني عرف لنا حتى الآن ،  
بتوسط الترجمة السريانية ، وإن كان كلام ابن رشد يقطع بأن الترجمة العربية  
ناقصة هي الأخرى .

\* \* \*

وبحث أرسطو في هذا الكتاب ينقسم إلى قسمين كبيرين : الأول (من فصل ١ إلى فصل ٥) يتحدث عن الشعر عامة وعن مسائل تخص الشعر ، والثاني (من السادس حتى نهاية الكتاب في صورته الحالية) يتحدث عن خصائص الأنواع الرئيسية من الشعر ، ولم يبق لنا منه إلا البحث في المأساة والملحمة ؛ أما البحث في الملهة والمزى فإنه فقد — على افتراض أن الكتاب ناقص بين أيدينا .

وفي القسم الأول يعرف أرسطو الشعر بتعريف كان مشهوراً في أيامه بفضل أفلاطون ، وهو أن الشعر « محاكاة » . وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث ؛ قد تجتمع وقد تنفرد ، هي : الإيقاع والانسجام واللغة . وتفرق الأنواع الشعرية وفقاً لخصائص : الخاصة الأول هي الاختلاف في الوسيلة : فالمأساة والملهة والنوموس والديثرمبو تستعمل هذه الوسائل الثلاث كلها ؛ وفن القيثارة والنأى يستعمل وسيلتين فحسب هما الإيقاع والانسجام ؛ والملحمة والحوار السقراطي والاييلجيا والايانبو تستعمل وسيلة واحدة ، هي اللغة : إما مع الوزن ، أو بغير الوزن .

والخاصية الثانية ، وهي أهم من الأولى ، هي المضمون . والمضمون المشترك المحاكى في الشعر هو الأفعال الإنسانية ؛ ولما كان الناس ينقسمون من حيث الأخلاق إلى أفاضل وأراذل ، أشرار وأخيار ، فإن من الأنواع الشعرية ما يحاكي الأعمال الفاضلة ، ومنها ما يحاكي الأعمال الرذلة : والأنواع الأولى هي الملحمة والمأساة خصوصاً ، والأنواع الثانية التي تحاكي الأعمال الرذلة والمضحكة هي الايانبو والفاروديا والملهة (الكوميديا) .

وخاصية ثالثة تميز بين الأنواع الشعرية هي طريقة المحاكاة : فأحياناً يتحدث الشاعر بضمير المتكلم (الملحمة الشائعة ، والهجاء) أو يدع الأشخاص يتحدثون (المأساة ، الملهة) ، أو يستعمل كلتا الطريقتين على التبادل كما كان يفعل هوميروس .

ثم يبحث أرسطو في الميل إلى الشعر في الإنسان ، بوصف الشعر غريزة في فطرة الإنسان فيقول إن أصله الميل إلى المحاكاة والتقليد ، وهو ميل مركوز في طبيعة البشر ، ويرجع بدوره إلى حب الاستطلاع والرغبة في المعرفة ، والميل إلى الإيقاع والانسجام . وعن هذه الميول الفطرية الأولية تولد في بادئ الأمر

الشعر الارتجالي ، وقد انقسم وفقاً لطبائع الشعراء إلى شعر هجاء من ناحية ،  
وشعر مديح وثناء من ناحية أخرى ؛ ونما شعر الهجاء وتطور فأفضى إلى الكوميديا ،  
ونما شعر المديح والثناء وتطور فأفضى إلى المأساة ولهذا فإن الملهاة والمأساة  
أعلى مراحل تطور الشعر .

ويبدأ القسم الثاني بتقديم تعريف للمأساة يتضح من خلال البحث في  
أجزائها وعناصرها : وهذه العناصر هي : بحسب الترتيب المنطقي : الحكاية  
أو الأسطورة ، والأشخاص ، والفكر ، والمقولة ( اللغة ) ، والموسيقى ، والمنظر  
المسرحي . والعنصران الأخيران ، وإن كانا ذا أثر كبير في المشاهدين للتمثيل ،  
فانهما من حيث الصناعة الفنية للمأساة عنصران ثانويان ، إذ يرى أرسطو أن  
قيمة المسرحية يجب أن تظل قائمة بتمامها حتى لو لم تمثل .

وأهم عناصر المأساة هو الحكاية أو الأسطورة أو الخرافة ، ولهذا نخصها  
بالنصيب الأوفى من البحث . فيشترط في الحكاية أن تتوافر فيها الوحدة والإحكام .  
ولهذا يشبه المسرحية بكائن عضوي حتى منتظم الأجزاء يدركه العقل في وحدته .  
وإلا فقدت صفة الجمال ، لأن الجمال يقوم على الوحدة والانسجام المتكامل  
المنتظم .

ولكن للمأساة غاية واضحة هي تطهير النفس من الانفعالات العنيفة . إذ  
المحاكاة في المأساة ترمي إلى إثارة الرحمة والخوف ، وبهذه الاثارة تخلص النفس  
من آثار الانفعالات السيئة ، وفقاً لقاعدة : وداوني بالتي كانت هي الداء !  
ولتحقيق هذه الغاية لابد من توافر عوامل خاصة أهمها المفاجأة والتقابل *contraste*  
ولهذا يجب في المأساة أن تشتمل على التحول *péripétie* ( أو الإدارة ، كما في  
ترجمة متى ) والتعرف والكوارث ؛ وإذا خلت الحكاية من هذه العناصر الثلاثة :  
التحول والتعرف والكوارث ، فانها تأتي ضعيفة تافهة .

ثم يدخل في خلال هذا العرض فصل "دخيل" هو الفصل الثاني عشر ، فيه  
تقسم المأساة قسمة أخرى إلى الأجزاء التي تتكون منها وهي : المدخل *prologue*  
والدخيلة *épisode* ، والمخرج *exode* ، ونشيد الخوقة . ولقد أسرف النقاد حين  
زعموا أن هذا الفصل مقحم على الكتاب . فن الواضح أن مكانه طبيعي فيه ،

لأن أرسطو ، وقد فرغ من سرد العناصر الكيفية في الخرافة والمأساة ، كان عليه أن يعقّب على ذلك ببيان الأجزاء الكمية ، كما لاحظ أليبدجاني<sup>(١)</sup> بحق ، أي أجزاءها من حيث الامتداد ، وهو استطراد تبرره هذه الواقعة وهي أننا هنا بازاء عرض شفوي ، لأن الكتاب كما قلنا أصله مذكرات يستعين بها أرسطو في إلقاء الدروس .

وبعد هذا الاستطراد يعود أرسطو إلى موضوعه ، فيبحث في الشروط التي يجب توافرها في الأفعال المحاكاة في المسرحية حتى تؤدي إلى تحقيق التطهير (الكاترسيس) ؛ وهنا يقدم القواعد التي يرى توافرها في المأساة المثلى ، مستنداً في تحليله إلى نموذج «أوديفوس ملكاً» لسوققليس ، وقد رأى فيها أرسطو خير نموذج للمأساة . ويحدد طبيعة البطل في المأساة وخصائص الكوارث التي تجري له . وبهذا ينتهي البحث في الخرافة . ويتلوه بالبحث في الأشخاص ، فيقرر أن الأشخاص الرئيسية في المأساة يجب أن يكونوا أختياراً ، ملائمين للموضوع ، محكمين في السلوك .

وها هنا يعرج البحث على مسائل ليست من صميم المأساة ولا فن الشعر عامة ، بل تشترك فيها الخطابة وأنواع الشعر الأخرى غير المأساة ، وهذه المسائل تتصل بالفكر وبالمقولة. فيبدأ البحث فيهما في الفصل ١٩ ، ويحلل المقولة عامة ، وأجزائها في الفصل ٢٠ ، ويعنى بدراسة لغة الشعر وخصائصها وأنواع المحاز في الفصل ٢١ ، ويدخل هنا في تفاصيل لغوية يونانية من العسير ، أو المستحيل أحياناً ، ترجمتها إلى لغة أخرى . وينتتم هذا البحث بالحديث في الفصل ٢٢ عن الزينة والوضوح . وهذا الشطر من كتاب « الشعر » أقرب إلى البحث في اللغة والبلاغة . ولهذا يتساءل البعض : وما موضعه هنا ؟ وهو سؤال قد يفهم إذا كان التأليف حصراً للنفس في موضوع محدد كل التحديد ، وهو تحديد لم يكن قد تم من قبل ، لأن أرسطو يعدّ رائداً في هذا الباب على الرغم من أبحاث أسلافه ومعاصريه ؛ فضلاً عن أن مسائل اللغة والبلاغة وثيقة الارتباط بالبحث في الشعر

(١) في ص XIV من مقدمته للترجمة الإيطالية. فيرنتسه سنة ١٩٤٦ : F. Albeggiani

Aristotele : La Poetica.

بحيث لا يمكن إغفالها أبداً ، خصوصاً إذا تذكرنا الملاحظة التي أبدتها الشاعر  
فريدرش شلر وأوردناها آنفاً ، وهي أن أرسطو كان يضع نصب عينيه نماذج  
حية من المآسي والملاحم اليونانية ، ولم يكن مجرد باحث نظري مجرد ؛ ووجود  
هذه النماذج أمام نظره كفيل بأن يدفعه إلى إثارة كل المسائل التي تحيط بها .

ومن هذه المسائل أيضاً مسألة التعرف ، لهذا يعود إليها ليستقصى أطرافها  
ويحدد أنواع التعرف في الفصل السادس عشر ؛ ثم يأتي في الفصلين السابع عشر  
والثامن عشر فيزود شعراء المآسي بالنصائح والارشادات .

حتى إذا ما فرغ من هذه المسائل المفردة عاد إلى صلب الموضوع .  
فيتحدث في الفصل ٢٣ عن وحدة الفعل في الملحمة والمأساة .

ويتناول في هذا الفصل والفصل الذي يتلوه (٢٤) أوجه التشابه والخلاف  
بين الملحمة والمأساة ، بعد أن كان قد أشار إلى هذا الموضوع إشارة موجزة  
في الفصل الخامس ( ص ١٤٤٩ ب س ١٠ - س ٢٠ ) . أما أوجه التشابه  
فهي : (١) كلتاهما تقتضي وحدة الفعل ( في الفصل ٢٣ كله ، قارن أيضاً  
الفصل ٨ ) ؛ (٢) ولهما نفس الأوصاف من حيث البساطة الخ ؛ (٣) وفيهما  
نفس العناصر الأدبية مثل الخرافة واللغة والفكر الخ ( فصل ٢٤ ، ص ١٤٥٩ ب  
٨ - ١٧ ) - أما أوجه الخلاف فهي : (١) في الطول ( فصل ٢٤ ص ١٤٥٩ ب  
١٧ - ٣١ ) ؛ (٢) في الوزن ( ١٤٥٩ ب ٣٢ - ١٤٦٠ أ ٥ ) ؛ (٣) في  
الأسلوب ، فهو اقتصاصي في الملحمة ، تمثيلي في المأساة ( ١٤٦٠ أ ٦ - ١٢ ) ؛  
(٤) في قابلية الأمور غير المعقولة ( ص ١٤٦٠ أ ١٢ - ص ١٤٦٠ ب ٥ ) .

وهنا نصادف فصلاً خطيراً في تاريخ النقد الأدبي هو الفصل الخامس  
والعشرون ، وفيه يقدم أرسطو القواعد الرئيسية للنقد الأدبي ويعد أول محاولة  
في هذا الباب في تاريخ الآداب العالمية كما نعرفها حتى الآن ؛ وفيه يدفع  
في صدور النقاد المتحذلقين والمتخترصين والمدعين والمتزمتين ، ويدافع عن الشعراء  
الذين هاجمهم هؤلاء . وهذا الفصل فيه درس قاسٍ للنقاد ، باليهم رجعوا  
إليه حتى يتحلوا بالانصاف ! وكم لأرسطو في الدفاع عن الشعراء ضد النقاد  
من مواقف جياذ ! فقد دافع عن هوميروس دفاعاً مجيداً في بحث خاص في

ست مقالات بعنوان « المسائل الهوميروسية » Ἀπορήματα ὁμηρικά . لكن لم يبق لنا ويا للأسف الشديد . وكان الأصل فيها أن النقاد ، خصوصاً السوفسطائية ، قد عنوا عناية بالغة بشعر هوميروس والشعراء الكبار اليونانيين ، وأثاروا المشاكل التي تنطوى عليها قصائدهم ، واتمسوا لها الحلول أحياناً ، وبالغوا في التحييص والتحليل والتشقيق والتدقيق حتى كان المرء منهم أحياناً يدخل في دائرة المباحكات والمراء . ولم يكن الأمر يقتصر على استخلاص الأخطاء الفنية ، بل كان يمتد إلى إبراز المتناقضات والمشاكل التاريخية والاستحالات العقلية والأغلاط اللغوية ، والمساوى الأخلاقية الخ . . . ومن المشهورين بهذا الأسلوب في النقد الجراح زويلوس Ζωῖλος من أمفيبوليس ( عاش في القرن الرابع قبل الميلاد ) : فقد هاجم ايسقراطيس وأفلاطون ، وهاجم خصوصاً هوميروس في كتاب بعنوان « سوط هوميروس » Ὀμηρομάστις ولهذا لقب زويلوس بأنه « سوط هوميروس » ! وفيه هاجم اختراع هوميروس وهاجم طريقة وضعه للأشخاص وأبرز ما في بعض الحوادث التي يقصها من أمور لا يقبلها العقل ( مثلاً ما ورد في « الالياذة » : النشيد الأول ، البيت رقم ٥٠ ) . كما هاجمه في كتب أخرى .

وهذا يفسر حرارة لهجة أرسطو في الدفاع عن هوميروس ، فأرسطو في كل ما كتب كان يقصد دائماً أشخاصاً يتوجه إليهم بالرد أو المناقشة أو التفنيد .

ويختتم الجزء الأول الباقي بين أيدينا بالفصل السادس والعشرين ، وفيه يتطرق أرسطو إلى البحث في مسألة طالما شغلت النقاد في العصر القديم ، وهي مسألة الموازنة بين الملحمة والمأساة من حيث التفضيل . فهنا يستعرض أرسطو النقاط الرئيسية في البحث ، فيبين الأسباب التي من أجلها يميل معظم النقاد في عصره إلى عد الملحمة أسمى من المأساة ( ص ١٤٦١ ب ٢٧ - ١٤٦٢ أ ٥ ) ثم يفند هذه الأسباب ( ١٤٦٢ أ ٦ - ١٤٦٢ أ ١٥ ) ؛ وينتهي من هذا إلى إيراد أربعة أسباب تؤيد القول بسمو المأساة على الملحمة ( ١٤٦٢ أ ١٦ - ١٤٦٢ ب ١٥ ) .

وهنا نتساءل : ما هي العوامل التي دفعت أرسطو إلى العناية بالشعر؟ وهو سؤال عني بالاجابة عنه كثير من النقاد والباحثين في أرسطو و«كتاب الشعر» بخاصة ؛ ومن خير من عرضوا له جالاتي<sup>(١)</sup> موزلا Galati-Mosella في كتاب له بعنوان : «نشأة كتاب فن الشعر لأرسطو وخصائصه الرئيسية» سنة ١٩١٠ . ويمكن تلخيص هذه العوامل في عاملين :

(١) تأثير الوسط الذي نشأ فيه أرسطو ، وهو الأكاديمية الأفلاطونية . فعلى الرغم من أن أفلاطون قد دعا إلى طرد الشعراء من «مدينته الفاضلة» ، فانه لم يوجد بين الفلاسفة حتى الآن من كان أحفل بالشعر وأغنى بالشاعرية من أفلاطون ؛ فمحاوراته يسرى فيها عرق شعري دافق ؛ ويلوح أنه قد ندم على قراره ذلك بابعاد الشعراء ، وعاد يكفر عنه في كتاب «النواميس» .

(٢) تأثير الوسط التاريخي الذي عاش فيه ، وكان المسرح والشعر عامة الشغل الشاغل للمواطن اليوناني ؛ فكيف يمكن أرسطو أن يغفل هذا الجانب من النشاط الروحي الانساني ! فقد ازدهر الشعر في آثينا ازدهاراً رائعاً ، كما ازدهر أيضاً في مقدونيا التي ارتحل اليها أرسطو مربياً للاسكندر . وطريقة أرسطو في كتاب «الشعر» - وهي أنه يضع نصب عينيه دائماً نماذج حية للشعر والمسرحيات التي يحلل قوانينها - تدل دلالة قاطعة على أنه كان كثير التردد على المسارح لمشاهدة التمثيلات . ويدل على ذلك أيضاً أن أرسطو قد وضع فهرساً - فُقد - بأسماء الظافرين في الأعياد الديونيسوسية (راجع في ذيوجانس اللائرسى ، رقم ١٣٥ في ثبت الكتب ؛ ورقم ١٢٦ في الفهرست المجهول المؤلف) .

أما التأثير الأول فقد ظهر في مؤلفات الشباب أيام أن كان تلميذاً في الأكاديمية ، إذ ألف رسائل صغيرة بأسلوب الحوار الافلاطوني ، تغلب عليها الصناعة الشعرية وسعة الخيال ؛ ولعل شيشرون<sup>(٢)</sup> حينما أطرى بلاغة

(١) Galati - Mosella : *La genesi e il carattere fondamentale della "Poetica"* di Aristotele. Palermo, 1910.

(٢) Cicero : *Epist.* I, 9 ; *Acad.* II, 38, 119 ; *Top.* I, 3 ; *De invent.*, II, 2, 6 ; *De Orat.*, I, 11, 49 ; *De Fin.*, I, 5, 14 ; *Epist. ad Attic.* II, 1.

أرسطو وجمال أسلوبه إنما يشير إلى هذه المؤلفات التي كتبها أرسطو في مطلع الشباب . وقد بقيت لنا شذرات قليلة من هذه المؤلفات<sup>(١)</sup> الشعرية نثراً ونظماً .

أما العامل الثاني فقد ظهر أثره في سلسلة من المؤلفات الخاصة بالشعر والشعراء والمسرح ، وهو ميروس . فكتب عن الفائزين في المباريات الفوثاوية ( شذرة في روزه ص ٣٨٧ الخ ) ولا بد أن يكون فيها أشياء عن تاريخ الشعر الغنائي ، وعن الفائزين في المباريات الأولمبية ( لم تبقى لنا منها شذرات ) ، وعن الفائزين في المباريات الديونيسوسية ( بقيت منها شذرات على هيئة نقوش ، راجع كيرته Korte في مجلة « الفيلولوجيا القديمة » *Classical Philology* ج ١ سنة ١٨٩٦ ص ٣٩١ وما يتلوها ) .

وكتب « الارشادات المسرحية » *Διδασκαλῖαι* ( ذيو جانس : ١٣٧ ؛ المجهول : ١٢٩ ؛ ومنها شذرات في روزه : « أرسطو المنحول » ص ٥٥٠ وما يليها ، وفي نشرته في ج ٥ من نشرة بكر ص ١٥٧٢ وما يتلوها ، شذرات رقم ٥٧٥ حتى ٥٨٧ ؛ وفي هيتس : « مؤلفات أرسطو المفقودة » ص ٢٥٥ ، ونشرة ديدو Didot ص ٣٠٢ ) .

وكتب كتاباً « في الشعراء : ثلاث مقالات » ( القفطى ص ٣٢ طبع مصر سنة ١٣٢٦ هـ في فهرست بطلميوس الغريب في كتابه إلى أغلس ) *Περὶ Ποιητῶν* وذكره ذيو جانس : رقم ٢ ؛ والمجهول : رقم ٢ ، ومنه شذرات في روزه ( « أرسطو المنحول » ص ٧٧ الخ ، نشرة بكر ج ٥ ص ١٤٨٥ شذرات رقم ٥٩ إلى ٦٩ ) وهيتس ( « مؤلفات أرسطو المفقودة » ص ١٧٤ وما يتلوها ، نشرة ديدو ، شذرة رقم ٣٣ ) . وفيه تعرض لمسائل في تاريخ الأدب والنقد .

(١) القصائد جمعها ت. برك في كتابه عن « الشعراء الغنائيين اليونانيين » ص ٤٠٥ وما يتلوها Th. Bergk : *Poetae Lyr. graeci* ؛ والشذرات جمعها روزه Rose في « أرسطو المنحول » *Arist. pseudepigraphus* ( ليبتسك سنة ١٨٦٣ ) وفي الجزء الخامس من نشرة بكر في برلين سنة ١٨٧٠ ( ص ١٥٨٣ ، شذرة رقم ٦٢١ وما يتلوها ) وكذلك هيتس Heitz في ج ٤ من طبعة ديدو في باريس لمؤلفات أرسطو ( شذرة رقم ٣٣٣ وما يتلوها ) .

•  
وكتب كتاباً في « شعراء العصر » في ثلاث مقالات ، يظنه البعض هو نفس الكتاب السابق مباشرة .

وكتب في « المآسى » Περὶ τραγῳδιῶν في مقالة واحدة لم يبق إلا عنوانه .

وله كتاب « في مسائل من عويص شعر أوميروس في عشرة أجزاء » ( القفطى ص ٣٦ في « الكتب التي وجدت في خزانة الرجل الذي يسمى ابليقون . طبع مصر سنة ١٣٢٦ هـ ) وهو كتاب Ἀπορημάτων Ὀμηρικῶν ( ذيوجانس : ١١٨ ؛ المجهول : ١٠٦ ) ومن هذا النوع أيضاً « مسائل من عويص شعر هزيبود » ( المجهول : الملحق رقم ١٤٦ ) « مسائل من عويص شعر أرخيلوخس ويوريفيدس وخويريلوس في ثلاث مقالات » ( المجهول : الملحق برقم ١٤٤ ) ولم يبق من هذه الأخيرة إلا عناونها . أما « المسائل من عويص شعر هوميروس » فقد بقيت شذرات منها ، ومنها يتبين كيف كان استعداد أرسطو عظيماً لنقد الشعراء وفهم الشعر ودراسة تاريخ الأدب والنقد .

وقد يضاف إلى هذه جميعاً الفصل التاسع عشر من كتاب « المسائل » Πρόβληματα ويتضمن مسائل في الشعر والموسيقى ، وإن كان مشكوك النسبة إلى أرسطو .

وكل هذه العناية التي أبدتها أرسطو نحو الشعر والمسرح إنما كانت صدى لعناية النقاد والجمهور بالشعر والمسرح في يونان . فلقد كانت للشعر والمسرح المكانة العليا ، وكان لهما في نفوس الناس منزلة خطيرة ، وكانت الدولة في المدن اليونانية تعنى بالشعر عنايتها بالحرب والأمن والسياسة . وكان الجمهور يشارك في المشاهدة وفي النقد معاً . وكانت التربية الضرورية للمواطن الحر تقتضى الاحاطة بالشعر والمسرح . ولولا أنه لم يبق لنا إلا شذرات قليلة جداً من آثار النقد الأدبي العقلي قبل أرسطو ، لأمكننا بالدراسة التحليلية أن نقدر إلى أي مدى يدين أرسطو لأسلافه بما أورد في كتاب « الشعر » من آراء ونظريات . ومن حسن حظ أرسطو أن هذه المؤلفات فقدت ! وبهذا نضطر إلى التسليم بأنه رائد الأفكار التي يدلى بها وابن بجديتها .

وإلا فإن للسوفسطائية في هذا الميدان — فيما نعم من أخبارهم ومن نقاش أفلاطون لهم — جولات رائعات ، خصوصاً بروتاغوراس وهيباس وبروديكوس ؛ فهم قد تناولوا معظم مسائل الخطابة والنقد والبلاغة ، وعنوا باللغة عناية خاصة ، وحاولوا تأويل الأساطير والشعر تأويلاً رمزياً . ولقد قسم إيجيه (١) E. Egger النقد اليوناني عند السوفسطائية وأسلافهم إلى ثلاثة أنواع وعصور :

١ — النقد الذوقي ، وهو النقد القائم على مجرد الذوق السليم ، وكان يمارسه الجمهور والمحترفون معاً في المباريات بين الشعراء الجوالين ، وفي الحفلات المسرحية في الأعياد الرئيسية ، إذ كان جمهور النظارة حكاماً على المسرحيات التي تقدم أمامهم .

٢ — النقد التهكمي ، وكان نقداً ساخراً يهكم بالمؤلفين والشعراء المسرحيين . نراه في الكوميديا القديمة ، وخصوصاً في كوميديات أرسطوفانس . وقد وجد في العصر الثاني .

٣ — النقد العقلي ، وقد أقام قواعده السوفسطائيون . ويقوم على النقد اللغوي والتاريخي والعقلي من حيث الامكان والاحتمال . ويمثل النوع الثالث ، عصر السوفسطائية في نهاية القرن الخامس وأوائل الرابع قبل الميلاد .

\* \* \*

والمسائل التي تطرق إليها أرسطو في كتاب الشعر من الخطورة والغموض بحيث كانت هدفاً لألوان لا حصر لها من التأويل والفهم المتباين . وأخطأها جميعاً مسألان : المحاكاة ، والتطهير .

أما عن المحاكاة فأرسطو يقول إن الفن محاكاة ؛ وأفلاطون قد قال من قبله عن الفن إنه محاكاة ؛ والمحاكاة عند أفلاطون هي تقليد النفس للآخرين ( « الجمهورية » م ٣ : ٣٩٣ ج ) ويدل تعريفه على نوع من الموضوعية المطلقة تضع الفنان أو الشاعر في مقابل الموضوع الذي يحاكيه ، ويدل كذلك على

(١) E. Egger: *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*. Paris, 1886.

نوع من القبول من جانب المحاكى نحو الشيء المحاكى . والفن يحاكي الأمور الطبيعية ، والأمور الخيالية على السواء . وأرسطو يأخذ بهذه الآراء الأفلاطونية ولا يكاد يضيف إليها شيئاً يعتد به .

ولكن أرسطو يفترق بعد ذلك عن أفلاطون في تحديد ماهية هذه المحاكاة من حيث التطبيق ، فتصبح المحاكاة عنده هي قانون الفن ، بمعنى أن الفنون تختلف وفقاً لخصائص المحاكاة نفسها . فتختلف بحسب وسائل المحاكاة : الإيقاع واللغة والانسجام . وتختلف بحسب موضوع المحاكاة . وهنا يختلف النقاد في تفسير المقصود من الموضوع . فالسنة التقليدية في هذا الموضوع ترى أن موضوع المحاكاة هو الطبيعة والظاهرة والمظهر الخارجى للأشياء . ومن القائلين بهذا التفسير (١) باتيه Batteux ولسنج (٢) ، واعتمادهما إنما على عبارة غامضة وردت في نص « السماع الطبيعي » لأرسطو ( م ٢ ص ١٩٩ أ س ١٥ ) . مع أن أرسطو يؤكد في كتاب الشعر أن المحاكاة هي للأفعال والأخلاق ، أى لأمر باطنة . والحق أن موضوع المحاكاة هو الخلق ( الإيثوس ) ثم الإيثوس ( الانفعالات ) ثم الفعل ، وتلك إذن هي الموضوعات الثلاثة للمحاكاة .

\* \* \*

وأعسر من هذه المسألة وأعقد مسألة التطهير ( الكاترسييس ) . فأرسطو يقول إن المأساة تحقق ، عن طريق إثارتها للرحمة والخوف ، « التطهير من هذه الانفعالات » . وأرسطو يستعمل اللفظ غالباً بالمعنى الفسيولوجى ، خصوصاً فيما يتصل بالأمزجة الرديئة . ولهذا يرى هاردى (٣) أن يفسر التطهير بهذا المعنى الفسيولوجى ، وأن تطرح كل التأويلات المعنوية : الأخلاقية والدينية ، التى أوغل فيها الشراح خصوصاً في عصر النهضة ، ومعنى هذا في رأيه أن الذين يغلب عليهم الخوف أو الرحمة أو ماشا كلهما من انفعالات يمكن أن يعالجوا

(١) Batteux : Les quatre 'Poétiques' d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et les remarques. Paris, 1771.

(٢) في كتابه « لاؤكون » ( سنة ١٧٦٦ ) و « الفن المسرحى فى هاسبوج » ( سنة ١٧٦٧ ) .

(٣) فى مقدمته لترجمته الفرنسية ص ١٧ . باريس سنة ١٩٣٢ .

بمشاهدة المآسى التى تثير أمثال هذه الانفعالات ، فيقع لهم « سلوة مصحوبة بلذة » ( « السياسة » ١٣٤٢ أ ١١ - ١٥ ) . فالأمر ليس فيه سر أو غموض ، وهو أمر علاج طى ، لا يستغرب من ابن طيب . وهكذا قضى على قداسة هذا اللفظ الذى أحاطه الشراح فى عصر النهضة بهالة من الغموض والتقدير . وهذا تأويل سطحي تماماً ؛ ولابد من ربط التطهير عند أرسطو فى كتاب « الشعر » لا بما ورد فى كتاب « السياسة » بل بتقاليد المسرح اليونانى وأصل المآسى ، وهو أصل دينى يتصل بالأعياد الخاصة بديونيسوس وطقوس عبادته . ولابد إذن من إدخال العنصر الروحى فى تأويل التطهير .

ولكن ليس ها هنا مجال البحث التفصيلى فى المسائل الموضوعية التى يثيرها كتاب « فن الشعر » لأرسطو ؛ فما هذا التصدير إلا بحث فيلولوجى فى هذا الكتاب ، وليس بحثاً موضوعياً فى مضمونه .

— ٤ —

### « فن الشعر » لأرسطو والفلاسفة العرب

قال ابن النديم فى الكلام عن كتب أرسطو : « الكلام على « أبوطيقا » ، معناه الشعر : نقله أبوبشر متى من السريانى إلى العربى ؛ ونقله يحيى بن عدى ؛ وقيل إن فيه كلاماً لثامسطيوس ، ويقال إنه منحول إليه . وللكندى مختصر فى هذا الكتاب<sup>(١)</sup> (ص ٢٥٠ نشرة فلوجل) . كما ذكر فى الكلام عن متى : « كتاب نقل كتاب الشعر الفص » .

والترجمة التى بقيت لنا فى مخطوط باريس ( برقم ٢٣٤٦ عربى ) هى ترجمة أبى بشر متى . ونظراً لردائها فنظن أن الخبر عن يحيى بن عدى وأنه نقله خبر صحيح ، وإن كان ابن عدى ، كما يظهر من ترجمته للسوفسطيقا سىء الترجمة . ويغلب على ظننا أن ابن سينا فى تلخيصه وعرضه لكتاب الشعر فى « الشفاء » إنما استعان بترجمة يحيى بن عدى — على افتراض أنها كانت أصح لأنه لم يكن فى وسعه الاعتماد على ترجمة أبى بشر متى بصورتها التى وصلت إلينا .

(١) راجع أيضاً حاجى خليفة ( نشرة فلوجل ) ج ١ ص ٤٨٦ ، ج ٧ ص ٦٢٩ .

وهذا قد يفسر ان النصوص التي ينقلها ابن سينا في عرضه لا تتفق بحروفها مع نص ترجمة أبي بشر متى .

أما مختصر الكندي لهذا الكتاب فلم يصل إلينا حتى الآن . وإذا كان الكندي قد اختصر الكتاب ، والكندي توفي في أواخر سنة ٢٥٢ هـ ( كما رجح أستاذنا مصطفى عبد الرازق في « فيلسوف العرب والمعلم الثاني » ص ٥١ ) فعنى هذا أحد أمرين : أن يكون الكندي يعرف اليونانية ، وأنه تلخص الكتاب عن اليونانية مباشرة ؛ أو أن يكون الكتاب قد ترجم في عهد مبكر قبل ترجمة أبي بشر المتوفى سنة ٣٢٨ هـ . والأدلة متكافئة بين هذين الرأيين فلا نستطيع ترجيح أحدهما على الآخر . أما عن الرأي الثاني فيؤيده ما ذكر ابن النديم ( ص ٢٥٣ ) ونقله القفطي ص ٥٤ س ١٥ نشرة لبرت ، وابن أبي أصيبعة في الكلام عن الاسكندر الأفروديسي ج ١ ص ٧٠ س ٣ ) عن يحيى ابن عدى « وقال أبو زكريا ( أى : يحيى بن عدى ) إنه التمس من إبراهيم بن عبد الله فص سوفسطيكا وفص الخطابة وفص الشعر بنقل إسحق بنحسين ديناراً ، فلم يبعها وأحرقها وقت وفاته » . فهذا يدل على أن إسحق بن حنين نقل فص ( = نص ) كتاب الشعر ، وإسحق ابن حنين توفي في ربيع الأول سنة ٢٩٨ هـ وإذا كان كذلك فأمامنا صعوبتان : الأولى أن الكندي وقد توفي سنة ٢٥٢ أو سنة ٢٥٧ لا يمكن أن يكون قد عرف ترجمة إسحق هذه ؛ والثانية أن الخبر على هذه الصورة الواردة في الفهرست لا يدل دلالة قاطعة : هل كانت الترجمة إلى العربية أو إلى السريانية ؟ نعم إن إسحق كان يميل إلى الترجمة إلى العربية بعكس أبيه حنين الذي كان يغلب عليه أن يترجم من اليونانية إلى السريانية ، ثم يدع لتلاميذه مهمة الترجمة من السريانية إلى العربية ، وهو أمر غريب حقاً لأن حنين بن إسحق كان يتقن العربية اتقاناً مدهشاً ، فإذا يدعوهُ إلى اتخاذ هذا الطريق الملتوى الغريب !! على أن تكاثر ( ص ١٢٤ ب ) يرجح أن تكون ترجمة إسحق إلى السريانية .

أما القول بأن الكندي كان يعرف اليونانية فلا يزال معزول عن التأييد . كما أنه لا يمكن أن يكون قد اطلع على الترجمة السريانية .

والخلاصة إذن أن المسألة لا تزال غامضة في أمر نقل إسحق بن حنين : هل هو إلى العربية ، أو إلى السريانية ؟ وإن كان الثاني هو الأرجح ، وفي أمر الأساس الذي اعتمد عليه الكندي في مختصره : هل هو النص اليوناني مباشرة ، أو ترجمة عربية قدمة من أواخر القرن الثاني والنصف الأول من القرن الثالث للهجرة ؟ — ولن نحل هذه المسألة الثانية إلا يوم نعثري على مختصر الكندي هذا .

\* \* \*

وبعد الكندي جاء الفارابي فلخص كتاب الشعر مستعيناً بشرح ثامسطيوس ، وذلك في رسالة له نشرناها هنا ( ص ١٤٧ — ص ١٥٨ ) بعنوان « رسالة في قوانين صناعة الشعر » . إذ ورد فيها : « فهذه هي أصناف أشعار اليونانيين ومعانيها على ما تنهاى إلينا من العارفين بأشعارهم وعلى ما وجدناه في الأقاويل المنسوبة إلى الحكيم أرسطو في صناعة الشعر وإلى ثامسطيوس وغيرهما من القدماء والمفسرين لكتبهم » . وهذا النص يدلنا على أن شرح ثامسطيوس وجدّ وقرأه الفارابي واستعان به ، وعلى أن لغيره كلاماً في الشعر استفاد منه الفارابي ، ولعل ذلك في الشروح على كتاب الخطابة لأرسطو ، وإن كان « الفهرست » لابن النديم لم يذكر لهذا الكتاب شرحاً سوى شرح الفارابي .

ورسالة الفارابي هذه قد اكتشف وجودها الأستاذ آرثر آربري Arthur A. J. Arberry في مكتبة الديوان الهندي في المخطوط رقم ٣٨٣٢ ورقة ٤٢ ب — ٤٥ أ ، بخط نستعليق من القرن السابع عشر ، أي أنه مخطوط حديث جداً ونشره مع ترجمة انجليزية في « مجلة الدراسات الشرقية » *Rivista degli Studi Orientali* ( المجلد ١٧ ، كراسة ٢ — ٣ ص ٢٦٦ — ص ٢٧٨ ) وبضعة تعليقات . وقد راجعنا هذه النشرة حين نشرنا لهذه الرسالة في هذا الكتاب ، وأفدنا من تصحيحات آربري التي وافقنا عليها ، وخالفناه في بعضها الآخر . وليس من شك في أن ابن سينا قد استعان في تلخيصه لكتاب الشعر - في « الشفاء » بتلخيص الفارابي هذا . فهو ينقل عنه ويسايره في التقسيمات التي أوردها لأنواع الشعر وتعريف كل نوع منها ، وهي تقسيمات غريبة لسنا ندرى من أين استقاها الفارابي ، لأنها لا توجد ولا يمكن أن تستخلص من نص كتاب

أرسطو « في الشعر » . ولهذا يغلب على الظن أن يكون استقفاها من شرح ثامسطيوس لأنها تفريعات وتقسيمات تذكر بأبحاث مدرسة الاسكندرية في الشعر والأدب واللغة ؛ فن الواضح أنها من وضع المتأخرين . ومن هنا أمكن الافادة من رسالة الفارابي هذه في تصحيح نص ابن سينا في كتاب « الشفا » وفي إيضاح معانيه . على أن رسالة الفارابي لم تتناول كتاب أرسطو في « الشعر » إلا لمساما ، ولم تمسه إلا مساً خفيفاً جداً ؛ بعكس ابن سينا فانه لخص نص الكتاب كما هو ولم يغادر شيئاً من أجزائه الرئيسية . واعتذار الفارابي عن التوسع والاستقصاء اعتذار مضحك حين يقول : « فهذه قوانين كلية ينتفع بها في إحاطة العلم بصناعة الشعر . ويمكن استقصاء القول في كثير منها . إلا أن الاستقصاء في مثل هذه الصناعة يذهب بالانسان في نوع واحد من الصناعة ، وفي جهة واحدة ، ويشغله عن الأنواع والجهات الأخرى . ولذلك ما لم يشرع في شيء من ذلك قولنا هذا !! »

وهذه الرسالة لا يذكرها ابن أبي أصيبعة بهذا الاسم : « رسالة في قوانين صناعة الشعر » ، بل يذكر له فقط : « كلام له في الشعر والقوافي » ( ٢ ص ١٣٩ س ١٠ من أسفل ) . فهل هما رسالتان ، أو رسالة واحدة ؟ الأرجح أن تكون الرسالتان مختلفتين ، لأنه لا يتكلم ها هنا عن القوافي .

\*\*\*

ثم جاء ابن سينا فقدم أول تلخيص كامل لنص كتاب أرسطو « في الشعر » . ويظهر أنه لم يعتمد على ترجمة متى : أولاً لغموضها بحيث لم تكن تفيد في التلخيص على هذا النحو ، وثانياً لأن النصوص التي ينقلها عن أرسطو ليست واردة بحروفها في ترجمة متى مما يجعلنا نعتقد أنه اعتمد إما على ترجمة يحيى بن عدي — ولا بد أن تكون قد جاءت خيراً من ترجمة متى ، وإلا فلم يكن ثمت ما يدعو به إلى إعادة الترجمة بعد أن قام بها أستاذه متى بن يونس — وإما أن يكون قد اعتمد على ترجمة أخرى لم نعرفها ولم تحدثنا المصادر عنها . كما أنه ولا شك في الفصل الأول قد اعتمد اعتماداً كلياً على تلخيص الفارابي في رسالته تلك : « في قوانين صناعة الشعر » ، لأنه ينقل عنها في نهاية هذا الفصل ما يتصل بتقسيم الأشعار

عند اليونانيين تقسيماً لا نجده في نص كتاب أرسطو ولا في مصدر عربي آخر غير الفارابي .

وقد نشر تلخيص ابن سينا هذا لأول مرة دافيد صمويل مرجوليوث في لندن سنة ١٨٨٧ ضمن كتابه الذي نشر فيه ترجمة متى وفصولاً من الترجمة السريانية وكلاماً لابن العبري ؛ وتقع في ص ٨٠ إلى ص ١١٢ . ثم أضاف إليه ( ص ١١٣ ) فصلاً « من كتاب شرح عيون الحكمة لخاتمة المحققين فخر الدين الرازي » ، و « عيون الحكمة » لابن سينا والشرح للرازي ولا يتجاوز ما نشره ١٣ سطراً لا قيمة لها . واعتمد في نشرته على أربعة مخطوطات :

١ - مخطوط مكتبة بودلي ، بوكوك رقم ١١٩ ؛ وفي خاتمته : « هذا آخر المنطق من كتاب « الشفاء » . ووافق الفراغ منه في العشر الأوسط من ربيع الآخر سنة ثلاث وستمائة » . والمخطوط رديء ، مهمل النسخ ، فيه نقص كثير .

٢ - مخطوط مكتبة بودلي ، هنت رقم ١١١ بخط مغربي . ليس به تاريخ ، لكن يظهر أنه قديم . ويقع قسم الشعر في ورقة ١٢٦ ب حتى آخره .

٣ - مخطوط الديوان الهندى ، المخطوط رقم ١٤٢٠ ، وكان باسم رتشرد جونسون سابقاً ، بخط مشرقى ، واضح ، حديث . ورد في آخره : « في ربيع الأول سنة ثمان وأربعين من المائة الثانية بعد الألف من الهجرة النبوية » . وإذن فهذا المخطوط حديث جداً .

٤ - مخطوط المتحف البريطانى ، رقم ١١٣ شرقى .

ولما كنا قد قمنا بنشر تلخيص ابن سينا هذا نشرة نقدية على أساس عشرة مخطوطات أوردنا فيها كل اختلاف القراءات وقدمنا لها بمقدمة مفصلة عن « ابن سينا » وفن الشعر لأرسطو ، فلا داعى هنا إلى زيادة التفصيل ، ونكتفى بالإحالة إليها ؛ وقد نشرت ضمن مجلدات « الشفا » التى تنشرها لجنة ابن سينا إحياءاً لذكراه الألفية في القاهرة سنة ١٩٥٣ .

وننتقل من هذا إلى ابن الهيثم ، الرياضي المشهور . فقد ذكر له ابن أبي أصيبعة ( ج ٢ ص ٩٤ س ٧ من أسفل ) « رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي » ؛ وهذا يدل على أن ابن الهيثم ( اختلف في سنة وفاته بين سنة ٤٣٠ هـ وسنة ٤٣٢ هـ ) قد صَنَعَ صنيع ابن سينا في تلخيص كتاب أرسطو ولعله مزج فيه كلاماً عن الشعر العربي بكلام أرسطو عن الشعر اليوناني ، ويكون بهذا قد قدم النموذج الذي احتذاه ابن رشد فيما بعد . ولكن لم نعثر على هذه الرسالة حتى الآن ؛ لهذا نمسك عن الكلام عنها حتى نعثر عليها .

\*\*\*

وأخيراً يأتي ابن رشد فيلخص كتاب أرسطو في « الشعر » تلخيصاً هو من نوع الملخصات الوسطى ، أى التى لا تتابع النص جملة جملة ، بل تلخص مجمله وقد تأتي عبارات هنا وهناك منقولة عن النص الملخص إما بحروفها أو بعارة قريبة من معناها . وتلخيص ابن رشد هذا لا يفيد في تحقيق الترجمة التى ينقل عنها لأنه لا ينقل النصوص بحروفها ، هذا مع ضالة ما ينقله واعتماده على التوسع في البسط للمعنى فيما يختاره ، مما تضع مع حروف النص . ومن هنا لم نستفد من تلخيصه هذا في إصلاح ترجمة أبى بشر متى ؛ ولعله أيضاً ألا يكون قد اعتمد على هذه الترجمة ، بل على ترجمة يحيى بن عدى ، وإن كان يلتزم اصطلاحات متى ؛ ولا نستطيع أن نرجح شيئاً في ماهية الترجمة التى اعتمد عليها ، لأن نقوله كما قلنا ضئيلة جداً ولم تؤخذ بحروفها فيما يبدو .

وتلخيص ابن رشد هذا قد نشره لأول مرة ف. لازينيو F. Lasinio عن المخطوطة الوحيدة وهى اللورنتية رقم 54, CLXXX في فيرناتسه ( إيطاليا ) ، وهى مخطوطة من القرن الثامن تشمل شرح أو تلخيص ابن رشد للكتب المنطقية . نشره في بيزا سنة ١٨٧٢ في جزئين أحدهما يشمل النص العربى والآخر الترجمة العبرية التى عملها تودرس التودرسى .

والصفة البارزة في تلخيص ابن رشد محاولته تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربى ، وقد أضلته ترجمة متى للتراجيديا بأنها المديح ، وللكوميديا بأنها الهجاء ، فخال له أن الأمر كما في الشعر العربى ، ومن هنا أكثر من الشواهد المستمدة من الشعر العربى ، ومعظمها فاسدة ، لأنها تقوم على أساس فاسد هو

تلك الترجمة الخطأ . وهو نفسه قد شعر باختفاق هذه المحاولة ، فكان يعتذر عنها كلما التأث عليه الأمر والتوى به التطبيق . ولم يفلح إلا حينما أراد أن يلخص الفصول الخاصة بالمقولة ( الفصول ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ) فقد واتاه القول وصح لديه إجراء التطبيق وعقد المقارنات . ومن هنا كان يعدل عن الشواهد اليونانية التي يوردها أرسطو إلى شواهد يستمدّها من الشعر العربي ، على ما في هذا أحياناً من تعسف بل وتزييف لرأى أرسطو . فنتج عن هذا كله تلخيص لا هو يساير الأصل ، ولا هو بمفيد في تيسير الانتفاع بمعانى أرسطو .

ولهذا لا يخرج المرء من قراءته لهذه التلخيصات التي وضعها الفارابي وابن سينا وابن رشد إلا بشعور أليم بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوروبا في عصر النهضة ، وكما أفادوا هم أنفسهم من سائر مؤلفات أرسطو في إخصاب الفكر العربي .

ونخيل إلينا أنه لو قدر لهذا الكتاب ، كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، أن يفهم على حقيقته وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ ، لُعني الأدب العربي بادخال الفنون الشعرية العليا فيه ، وهي المأساة والملهاة ، منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري ، ولتغير وجه الأدب العربي كله . ومن يدري ! لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوروبا في عصر النهضة !

والى نحو من هذه الغاية قصدنا حين قدمنا اليوم هذا الكتاب .

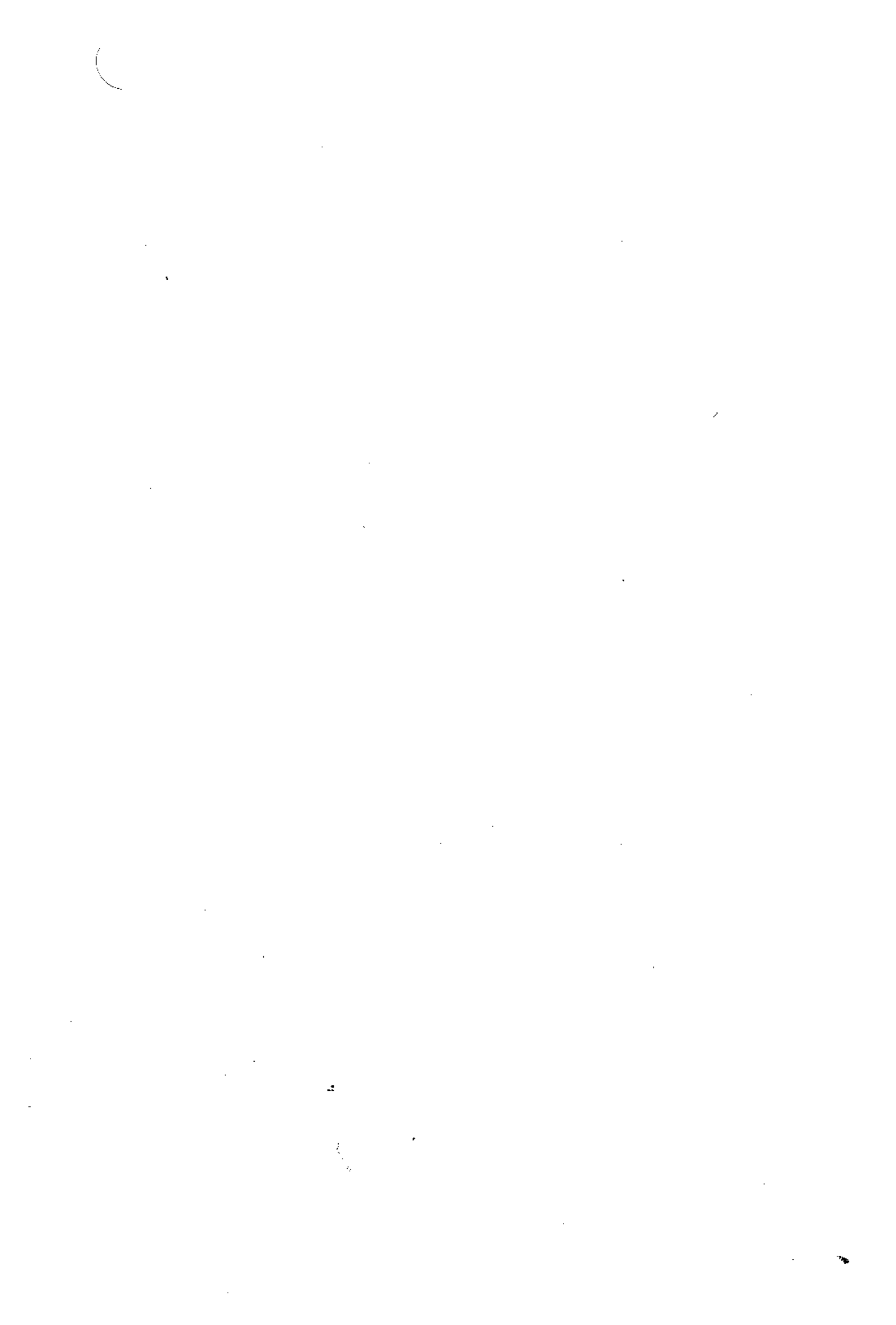
باريس في صيف سنة ١٩٥٢  
عبد الرحمن بدوي

# في الشعر

لأرسطو طاليس

ترجمة

عبد الرحمن بدوي



« [ في هذا الفصل يبين أرسطو منهاجه في هذا البحث : فهو في الشعر وأنواعه ، وصناعة كل نوع منها . فالشعر محاكاة ، وله أنواع يسردها مشفوعة بنماذج ، والمحاكاة بمثابة الجنس القريب لها جميعاً ، بينما الوسائل والموضوعات وطريقة العلاج هي الفصول النوعية التي تميز نوعاً من آخر . ويواصل الكلام عن تمييز الأنواع الشعرية من حيث وسائلها ]

## الشعر محاكاة ، والمحاكاة على ثلاثة أنواع

- حديثنا هذا في الشعر : حقيقته وأنواعه<sup>(١)</sup> ، والطابع الخاص بكل منها<sup>(٢)</sup> ، ١٤٤٧  
وطريقة تأليف الحكاية<sup>(٣)</sup> حتى يكون الأثر الشعري جميلاً ، ثم في الأجزاء<sup>(٤)</sup>  
التي يتركب منها كل نوع : عددها وطبيعتها ، وكذلك في سائر الأمور التي  
تتصل بهذا البحث . وفي هذا نسلك الترتيب الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى<sup>(٥)</sup> :  
الملحمة والمأساة ، بل والملهاة والديثيرمبوس<sup>(٦)</sup> ، وجُلُّ صناعة الغزف

(١) أنواع الشعر عند أرسطو هي : شعر الملاحم ، والمأساة ، والملهاة . ولعله استبعد الشعر الغنائي لأنه أدخل في فن الموسيقى .

(٢) أي في الأثر النفسي الذي يحدثه كل منها ، لأن وظيفة كل نوع تتحدد بالأثر النفسي الناتج عنه : فالأثر الناشئ عن المأساة هو التطهير *katharsis* .

(٣) الحكاية أو الأسطورة أو المثل ( كما تترجم أحياناً في الكتب العربية القديمة ) *mythos* هي مضمون الشعر ؛ ولهذا كانت ذات أهمية كبرى في هذا الفن ، إذ غيرها لا يصبح جميلاً . والحكاية أو الأسطورة هي عنده « تأليف من الأفعال »

*σύνθεσις των πραγμάτων*

(٤) أجزاء الشعر هي إما : العناصر الكيفية (الفصل ٦) ، أو الأجزاء الكمية التي ينقسم إليها .

(٥) الترتيب الطبيعي يقصد به هنا الترتيب المنطقي الذي يبدأ من الكلي لينحدر منه إلى الجزئي : أي من الجنس إلى النوع . فهو يسلك إذن الطريقة الاستدلالية . ولهذا يبدأ بالحديث عن ماهية فن الشعر عامة .

(٦) *diourambos* : نشيد يتغنى به في أعياد باخوس ، إله الخمر ؛ وقد نما وتطور حتى أصبح فناً شعرياً قائماً برأسه . وهذا اللفظ مجهول الأصل ، وإن كان من المؤكد تقريباً أنه ليس من أصل يوناني . ونجده لأول مرة عند أرخيلوخوس Archilochus =

بالتأى والقيثارة (١) ، هى كلها أنواع من المحاكاة فى مجموعها ، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة : لأنها تحاكى إما بوسائل مختلفة ، أو موضوعات متباينة ، أو بأسلوب متميز (٢) .

فكما أن بعضها (بفضل الصناعة أو بفضل العادة) يحاكى بالألوان والرسوم (٣) كثيراً من الأشياء التى تصورها ، وبعضها الآخر يحاكى بالصوت (٤)

= (شذرة رقم ٧٧) . وكلن النشيد فى الأصل موضوعاً لتغنى به جماعة السكارى على هيئة جوقة (كورس) ، وأخذ صورة منظمة على يد أريون Arion الكورنثى (حوالى سنة ٦٠٠ ق.م) ، فأصبح له موضوع محدد ، وتتغنى به جوقة منظمة . ونقله لاسوس الهرمىونى Lasos إلى آثنية ، وسرعان ما أصبح مجالاً للمسابقة بين الشعراء فى إبان أعياد باخوس (ديونيسوس) . فتنابروا فيه سيمونيدس Simonides ، وبندار Pindar (شذرات : ٦٠-٧٧) وبأخيليدس (Odes : 15-21) . وكان حينئذ مركباً من فقرة strophe وفقرة مقابلة Antistrophe . وفى حوالى سنة ٤٧٠ ق.م. بدأ طابعه يتغير فى اتجاه موسيقى بفضل ميلانيبيدس Melanippides وقينيسياس Cinesias وفيلوكانس Philoxenus وطيموثاوس Timotheus ، وذلك : بزيادة أهمية الناحية الموسيقية على الناحية اللفظية ، وإبطال التقابل بين الفقرة والفقرة المقابلة ، وإدخال الأغاني المفردة التى يتغنى بها واحد ، والعناية بالمحسنات اللفظية والتصنع فى اللغة . واستمرت هذه الحركة طوال القرن الرابع ؛ وبعد القرن الرابع بدأ الديثربوس يفقد أهميته ، وإن كان لا يزال يعالجه الشعراء .

(١) هذان فنان موسيقيان فى حقيقتهم ، ولكن لاشتراكهما فى بعض أنواع الشعر الديثربوس يمكن أن يكونا من موضوع الشعر ؛ ونحن نجد هذا المزج فى دراسة الموسيقى والشعر فى كتاب «الأغاني» لأبى الفرج الأصفهاني ، كما نجد أفلاطون فى «الجمهورية» وفى «المأدبة» يدخل الموسيقى من بين الشعر . ويلاحظ هنا أن التأى αὐλός كان يصاحب الديثربوس ، بينما القيثارة κιθάρα كانت تصاحب النوموس .

(٢) أى أن التباين بين أنواع الشعر ينشأ عن : (١) اختلاف الوسائل ؛ (٢) اختلاف الموضوعات ؛ (٣) اختلاف الأساليب أو كيفية المعالجة . وقد لاحظ بايووتر Bywater أن هذا التمييز له نظيره عند أفلاطون : فى «الجمهورية» (٣٧٣ ب ؛ ٦٠٣ ب) ، وفى «أقراطيلوس» (٤٢٣ ع) و«جورجياس» (٤٧٤ هـ) .

(٣) يعنى أن الفنون التصويرية مثل الرسم والنحت تختلف باختلاف الوسائل ، وأن الموسيقى تحاكى الأشياء والأحياء بواسطة الصوت ، فكذلك الحال فى الشعر : تختلف أنواعه باختلاف وسائله . والأساس فى الفنون كلها «المحاكاة» ، حتى تلك التى لا تدخل فى مفهوم الشعر . (٤) أى الموسيقى .

كذلك الحال في الفنون سالفه الذكر : كلها تحقق المحاكاة بواسطة الايقاع واللغة والانسجام<sup>(١)</sup> مجتمعة معاً أو تفاريق . فالعزف بالناي مثلاً والضرب بالقيثارة وما أشبه هذا من فنون مثل الصَّغَر تحاكي باللجوء إلى الايقاع والانسجام وحدهما ، بينما الرقص يحاكي بالايقاع دون الانسجام ، وذلك لأن الراقصين يستعينون ٢٥ بالايقاعات التي تعبر عنها أشكال الرقص في محاكاة الأخلاق والوجدانات والأفعال<sup>(٢)</sup> .

أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها ، نثراً أو شعراً — والشعر إما ١٤٤٧ ب مركباً من أنواع أو نوعاً واحداً — فليس له<sup>(٣)</sup> اسم حتى يومنا هذا : فليس ثمة اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتواطؤ على تشبيهات سوفرون واكسينرخوس ١٠ وعلى المحاورات السقراطية<sup>(٤)</sup> ، أو على المحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية

(١) الايقاع والانسجام واللفظ : هي الوسائل المجردة الثلاث للشعر ، ولكنها تستخدم في الفنون المختلفة وفقاً لطبيعة كل منها : فالرقص يستخدم الايقاع ولايستخدم الانسجام . والايقاع كما ذكر ابن سينا ( «رسالة في الموسيقى» ص ٢ ، طبع دائرة المعارف العثمانية بميدراآباد الدكن ، سنة ١٣٥٣ هـ ) ، « موضوعه : الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المتنقل بعضها إلى بعض » ، أو كما قال أفلاطون ( «النواميس» ق ٢ ص ١٦٦٥ ) هو نظام الحركات . أما الانسجام فهو التأليف الجميل بين نغمات الطبقة .

(٢) يرى بايووتر Bywater وروستاني Rostagni وفالجيميلي Valgimigli أن كلمة πάθη في العبارة πάθη καὶ πράξεις لا يجب أن تفهم بمعنى « عاطفة » أو « وجدان » ، ولكن بمعنى « أحوال » . ويرى سثينا أن هذا تفسير معسف . ومتى ابن يونس ترجمها : « الانفعالات » .

(٣) « ليس له اسم » ، أو « بلا تسمية » كما يقول أبو بشر متى : أصلح برنايس Bernays النص اليوناني هنا اعتماداً على الترجمة العربية ، فأضاف كلمة ἀνώνυμος وأرسطو يقع له أحياناً ( راجع « دليل أرسطو » . Index Arist . تأليف بونيتس Bonitz تحت كلمة ( ἀνώνυμος ) أن يتحسر على عدم وجود ألفاظ كلية في اللغة تدل على أشياء تشترك في صفة .

(٤) سوفرون واكسينرخوس : أما سوفرون Σώφρων ( حوالى ٤٧٠ — ٤٠٠ ق.م . ) فكاتب وشاعر نظم تشبيهات mimes على نوعين وفقاً لموضوعها : رجالية ανδρικοί ونسائية γυναιχειοί بقي منها حوالى ١٧ شذرة قصيرة ، أوردها =

أو ايليجية<sup>(١)</sup> أو أشباهها . على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن ، فيسموا البعض شعراء ايليجين والبعض الآخر شعراء ملاحم ، فإطلاق لفظ « الشعراء » عليهم ليس لأنهم يحاكون ، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن<sup>(٢)</sup> .

والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعراً : ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأبنا ذوقليس إلا في الوزن . ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما ( هوميروس ) شاعراً ، والآخر طبيعياً أولى منه شاعراً . وكذلك لو أن امرءاً أنشأ عملاً من أعمال المحاكاة وخلط فيه بين الأوزان كما

= النحويون شواهد لايضاح اللهجة الدورية . وكان أفلاطون شديد الإعجاب به («الجمهورية» م ٥ ص ٤٥١ ح ) .

أما اكسينرخس فهو من صقلية ، كتب «تشبيهات» ، وعاش في نهاية القرن الخامس ق.م . ، وهو ابن سوفرون .

أما التشبيه  $\mu\mu\mu\mu\mu$  فأصله انتشار الميل إلى المحاكاة عند يونان : محاكاة الأصوات والحركات والأفعال ، سواء في الانسان والحيوان ، فنشأت المحاكيات عملاً أدبياً أبرزه سوفرون في القرن الخامس ق.م . ، في لهجة دارجة تشتمل على كثير من الأمثال . ومن بعد دخل هذا النوع التأليف المسرحي .

والمحاورات السقراطية يقصد بها محاورات تلاميذ سقراط مثل محاورات أفلاطون ومحاورات الاسكندر الثيوسى الخ . وهى تشبيهات ثورية ، ولكنها في منزلة بين المنزلتين : الشعر والنثر .

(١) الشعر الايليحي اليونانى نشأ عن الوزن السداسى الملحمى ، وذلك باضافة الوزن الخماسى ، والوزن الخماسى يكون وحدة مستقلة لأن المقطع الأخير في الشطر الأول يجب أن يكون طويلاً ، ولا يجوز القطع hiatus بينه وبين المقطع التالى . وكلمة ايليچيا  $\epsilon\lambda\epsilon\gamma\epsilon\iota\omega\upsilon$  متصلة بكلمة  $\epsilon\lambda\epsilon\gamma\omega\varsigma$  مرثية ، ومن هنا خيل إلى الجمهور أن هناك ارتباطاً بين الوزن الايليحي وبين شعر المراثى ، وهو غير صحيح ، وإنما المرجح هو أن تكون كلمة  $\epsilon\lambda\epsilon\gamma\omega\varsigma$  مرتبطة بكلمة أجنبية معناها «النأى» ، وتبعاً لهذا تكون الايليچيا أغنية للنأى ، وكانت أغاني النأى يتغنى بها في الشراب . ويتركب المنشوى الايليچى هكذا : من سداسى يتلوه خماسى على النحو التالى :

— — — — —

(٢) هنا مسألة خطيرة يثيرها أرسطو وهى مسألة : ماذا نسمى شعراً ؟ أهو كل قول موزون مقفى ، أو الشعر له خصائص مستقلة عن الوزن ؟ وهو يرى أن من الممكن أن يكون الانسان شاعراً وهو لا يكتب إلا نثراً ، وأن يكون ناثراً وهو لا يكتب إلا شعراً أعنى نظماً ، كما هى حال أبنا ذوقليس : فهو ليس شاعراً لأنه ألف القصيدة

فعل خيريمون (١) في منظومته «قنطورس» ، وهي رابسودية (٢) مؤلفة من أوزان شتى ، فيجب أيضاً أن يسمى شاعراً (٣) .

تلك هي الفروق التي يجب وضعها في هذه الأمور .

ومن المحاكيات ما يستخدم جميع الوسائل التي أسلفنا الإشارة إليها : أعني :

الايقاع واللحن والوزن ، مثل الديثيرمبوس ، والنوموس ، والمأساة ، والملمهة . ٢٥  
بيد أنها تختلف في كَوْن بعضها يستخدم هذه الوسائل الثلاث مجتمعة ، وبعضها الآخر يستخدمها تفاريق (٤) .

وتلك إذن الفروق التي أضعها بين الفنون ، وفقاً لاختلاف وسائل المحاكاة .

## ٢

[ في هذا الفصل يبين فارقاً آخر يميز بين أنواع الشعر ، يقوم على اختلاف الموضوع المحاكى ؛ ففي النوع الواحد يختلف كلا الفنين باختلاف الموضوع في كل ] .

### اختلاف الفن باختلاف الموضوع

ولما كان المحاكون إنما يحاكون أفعالا ، أصحابها هم بالضرورة إما ١٨٤٤٨

= καθαροί أو «في الطبيعة» περι φύσεως منظومة على وزن ، ولكن لأن له أسلوباً شعرياً ، أعني أنه كان محاكياً .

(١) خيريمون Χαιρήμων : شاعر ألف مآسي وعاش في منتصف القرن الرابع ق.م . ، ألف منظومة «القنطورس» ، ومسرحياته كانت أصلح للقراءة منها للتشيل (أرسطو : «الخطابة» م ٣ ف ١٢) ، يغلب عليها الصنعة والايغال في الحجاز ، يحفل بالتزييق والتزيين ، ولكن كانت له قدرة على الوصف والتلوين .

(٢) الرابسودية ῥαψωδία مزيج من الأشعار المختلفة كان الشعراء الجوالون في يونان (ويسمون : الرابسوديين) ينشدونه متنقلين من قرية إلى قرية ، أحياناً بمصاحبة القيثارة : وهم كانوا ينشدون من أشعارهم الخاصة أو من أشعار غيرهم ، إما ارتجالاً أو من الذاكرة . وكان من أهم عمل الرابسودي (أي الشاعر الجوال) أن يختار مقطوعات من الأشعار الموجودة ويؤلف بينها ، ثم ينشدها متنقلاً . — وتطلق هذه الكلمة — الرابسودية — اليوم على العمل الفني المؤلف من عناصر مختلفة متعددة المصادر .

(٣) الاستشهاد بمثل خيريمون الذي مزج في «القنطورس» بين الأوزان الجديدة والقديمة يراد به بيان أن الوزن لا يكفي وحده لجعل من الانسان شاعراً .

(٤) الديثيرمبوس διθύραμβος سبق بيانه ص ٣ تعليق ٦ ؛ أما النوموس νόμος =

أخيار أو أشرار<sup>(١)</sup> ، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين ، إذ تختلف أخلاق الناس جميعاً بالرزيلة والفضيلة — فان ( الشعراء ) يحاكون : إما من هم أفضل منا ، أو أسوأ ، أو مساوون لنا ، شأنهم شأن الرسامين . فان فولوغنوطس<sup>(٢)</sup> مثلاً كان يصور الناس خيراً من واقع حالهم ، وفوسون أسوأ مما هم عليه ، وديونيسيوس كما هم في الواقع . فمن البيّن إذن أن كل نوع من المحاكيات التي تحدثنا عنها سيطلع بنفس الفوارق ويختلف كما قلنا باختلاف الموضوعات .

وفي الرقص والعزف بالناي والقيثارة قد تقع أيضاً هذه الفروق ، وكذلك في النثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى : فهو ميروس مثلاً يصور أشخاصه

= فكان يطلق في الأصل على نوع من اللحن ، ولكنه يدل خاصة على نوع من اللحن ابتدعه تيرفندر Terpander لإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم ، وهذا اللحن يمكن أن يستخدم للناي أو القيثارة . ثم أطلق فيما بعد على تأليف للجوقة يتركب من غير فقرات strophes .

(١) أى أن الفارق فارق أخلاق في جوهره ، بين الأخيار والأشرار ؛ لكن ليس معنى هذا أن المقصود بالأخلاق هاهنا ما يسمى بالأخلاق الزاهدة ، بل يقصد بها أيضاً أخلاق الفعال المتأثرة مما قد يدخل عند الأخلاق الزاهدة في باب الشر: كأفعال المحاربين ومن إليهم . وإذن فليس من الصحيح أن أرسطو يفرض على الفن أن يكون أخلاقياً بالمعنى الشائع ، بل الأدق في تصوير رأيه أن يقال إن الفن بمعزل عن الأخلاق الشائعة .

(٢) فولوغنوطس πολύγνωτος ( ازدهر حوالى سنة ٤٧٥ - ٤٤٧ ق.م. ) : مصور ، وكان ابناً لأغلafon الثاسوسى Aglaphon de Thasos ، ثم أصبح من بعد مواطناً أثينياً . وكان صديقاً لكيمون Cimon . وقد رسم اليوفرسيس Iliupersis في رواق فاوقيلة Poikile بعد سنة ٤٦٠ بقليل ، واليوفرسيس ونيكيا Nekyia في اللبشيا الكنيديّة في دلف بين ٤٥٨ و ٤٤٧ فيما يقن ، ورسم رسومات في معبد ثيسوس Theseum بعد سنة ٤٧٥ بقليل . وقد امتاز بالقدرة على التركيب والأوضاع وبرسم الثياب الشفافة وبالتحرر في رسم الوجه .

أما فوسون ( في القرن الرابع ق.م. ) وكان ابناً لبروس Bryes وتتلذذ عليه ثم على بامفيلوس Pamphilus ، وقد رسم رسومات فولوغنوطس في ثاسيسا Thespieae . ويقال انه كان أول من رسم مساحات في السقوف ، وكان يفضل رسم الصور الصغيرة ليصور فيها الأطفال والأزهار . وقد برز خصوصاً في التصوير بالألوان الشمعية encaustic . أما ديونيسيوس فهو من قولوفون Kolophon وكان معاصراً لفولوغنوطس .

أعلى مما هم في الواقع ، وأقليوفون (١) يصورهم كما هم ، وهيجيمون الثاسوسى — أول مؤلف للفاروديات (٢) — ونيقوخاريس مؤلف « الدايلاذة » (٣) كلاهما يصورهم أحسن مما هم في الواقع . وهذا الاختلاف يوجد أيضاً في الديثرمبوس والنوموس : ففيهما يمكن تصوير الناس على نحو ما فعل طيموثاوس وفيلوكسانس في « القوقلوفاس » (٤) .

وهذا الفارق بعينه هو الذى يميز المأساة من الملهاة : فهذه تصور الناس أدنياء ، وتلك تصورهم أعلى من الواقع .

### ٣

## أسلوب المحاكاة

[ الكلام هنا عن الأسر الثالث ، أى أسلوب المحاكاة ، وبه يتميز نوع شعري من نوع آخر . والاختلاف في طريقة المحاكاة يحدد نوعي الشعر : القصصى والمسرحى ، والأول ينقسم إلى قصصى مختلط (هوميروس) وإلى قصصى خالص ]

وبين هذه الفنون فارق ثالث أيضاً يتوقف على أسلوب المحاكاة للموضوع . إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكى عن طريق القصص

(١) أقليوفون Kleophrōn : مؤلف مجهول ، أشار إليه أرسطو في موضع آخر من هذا الكتاب ص ١٤٥٨ أ س ٢٠ (نشرة بكر) وكذلك في كتاب «الخطابة» ص ١٤٠٨ أ س ١٠ .

(٢) فارودية paroedia : عمل أدبى يتخذ موضوعه من بعض ملامح الشخص المراد التهكم به ويبالغ فيها ويبرزها على نحو يثير السخرية منها . ومن خير من برع فيها في يونان أرسطوفانس في نشيد «الأغلوقة» Glyke في مسرحية «الضفادع» (أبيات رقم ١٣٣١-١٣٦٣) وموضوعها حقير وهو «الديك المسروق» ليزيد من الضحك . ولأفلاطون فاروديات مشهورة تنشرت في خلل «محاوراته» .

(٣) نيقوخاريس مؤلف مجهول . وكلمة « دايلاذة » معارضة ساخرة من «الاياذة» ، إذ معناها «ملحمة الجبناء» (كلمة δειλοί = جبناء) ؛ فهو أنشأها للسخرية من «إلياذة» هوميروس .

(٤) النص هنا غامض . وقد حاول مدتشى Medici إصلاحه بإضافة «الفرس» لطيموثاوس ، بيد أن موضوع القوقلوفاس قد عالجه كل من طيموثاوس وفيلوكسانس : وكان عمل فيلوكسانس — في رأى فيلاموفتس Wilamowitz من نوع =

(إما بأن نقص على لسان شخص آخر ، كما يفعل هوميروس <sup>(١)</sup> ، أو يحكى المرء عن نفسه ) أو نحاكى الأشخاص وهم « يفعلون » .

فالمحاكاة ، كما قلنا منذ البداية ، تختلف وفقاً لهذه الفروق الثلاثة :  
الوسائل ، والموضوعات ، والطريقة . فبمعنى من المعاني يمكن أن يقال عن سوفوقليس إنه يحاكى كما يحاكى هوميروس ، لأن كليهما يحاكى أشخاصاً أفاضل ، كما يمكن أن يقال عنه ( أى سوفوقليس ) إنه يحاكى كما يحاكى أرسطوفانس ، لأن كليهما يحاكى أشخاصاً يفعلون ويعملون مباشرة > أمامنا < .

ولهذا قال البعض إن مؤلفاتهم « درامات » <sup>(٢)</sup> ، لأنها تحاكى أشخاصاً يعملون ويفعلون . ولهذا أيضاً ينسب الدوريون إلى أنفسهم الفضل في ابتداع المأساة والملهاة ( فالميغاريون يدعون لأنفسهم الملهاة : سواء الميغاريون المقيمون هنا — وهم يزعمون أن الملهاة نشأت في العهد الذى كانوا فيه يحكمون حكماً ديمقراطياً <sup>(٣)</sup> — والميغاريون القاطنون في صقلية : وذلك لأن افبخارموس الشاعر

= الديثرمبوس ، بينما تأليف طيموثاوس كان نوموس . ويظن أن طيموثاوس هو الذى كان يصور الأشخاص خيراً مما هم في الواقع ، بينما كان فيلوكسانس يصورهم أسوأ مما هم .

والقوقلوفاس κούκλωπες لفظ يطلق في الأساطير على نوع من الجبابرة ذوى عين واحدة يقطنون في جزيرة يقال إنها صقلية . وعند هزيود أنهم كانوا أبناء السماء ( أورانوس ) والأرض ( جيه ) ، وعدتهم ثلاثة : برونيتيس Brontés واستروفيس Steropés وأرغيس Argés . — وليوريفيدس مسرحية ساخرة بهذا العنوان هي النموذج الوحيد الباقي لهذا النوع .

(١) في «الأوديسيا» في رواية أوديسيوس عن نفسه ، أناشيد من ٩ إلى ١٢ ، وأرسطو يشير عموماً إلى كل «الأحاديث المباشرة» التى تعطى لآثار هوميروس طابعاً درامياً مسرحياً — قارن أفلاطون في «الجمهورية» ص ٣٩٣ — ص ٣٩٤ .

(٢) في النص هكذا δρῶντας.. μιμῶνται και δρῶντας : وفي اللفظ δρῶντας (فاعلون) لفظ زائد قصد به التذكير بتفسير الاشتراك في اشتقاق الكلمة «دراما» وأنها من «الفعل» :

(٣) أى حوالى سنة ٦٠٠ ق.م. بعد نهاية حكم ثياجينيس طاغية ميغارا الذى نحر قطعان الأغنياء وأقام لنفسه حرساً واستأثر بالسلطة ؛ وقد زوج ابنته لقولون Cylon الأثينى وعاوناه على محاولته الخفقة في سبيل أن يصبح طاغية .

نشأ في صقلية ، وقد سبق بزمان طويل كلا من خيونيدس وماغنس (١) ؛  
أما المأساة فيدعيها بعض الدورين في القلوفونيز (٢) ؛ وحجتهم في هذا الأسماء  
المستعملة : إذ يقولون إنهم يطلقون لفظ κῶμαι على القرى المجاورة للمدن ،  
بينما يسميها الآثنيون باسم δήμους ، وأن اللفظ κωμῶδους (كومودوس)  
ليس مشتقاً من κωμάζειν (٣) ، وإنما اشتق من كون الكوميديين تلفظهم  
المدن فيتشردون في κῶμαι (القرى المجاورة) . ويزعمون أيضاً أنهم يستعملون  
اللفظ δραῖν (دران) بمعنى « يفعل » ، بينما الآثنيون يستعملون ها هنا  
اللفظ πράττειν

وحسبنا هذا فيما يتصل بعدد الفروق الموجودة في المحاكاة وطبيعتها .

## ٤

### نشأة الشعر وأقسامه

[ هنا يبين أرسطو أولاً ضرورة الشعر للنفس الانسانية ، فيردها إلى نزعتين  
راسختين في الطبيعة الانسانية : النزعة إلى المحاكاة ، والنزعة إلى الانسجام والايقاع .  
ثم يأتي بتاريخ غير موثوق به للشعر ، يكاد يقتصر على أحوال الشعر اليوناني بخاصة ،  
فيقول إن نبالة نفس الشاعر أو خساستها قد نشأ عنها شعر أولى في المديح أو الهجاء على  
التوالي ، ثم تطور هذان إلى شعر الملاحم وشعر السآخر حتى أفضيا في نهاية التطور إلى  
المأساة والملهاة . ]

(١) يلقب سويداس Suidas خيونيدس Chionides بلقب πρωταγωνιστής τῆς  
ἀρχαίας κωμῳδίας ( = رائد الكوميديات القديمة ) وقد عاش في الربع الأخير  
من القرن الخامس ق. م . ، إذ يقال إنه ربح جائزة المباراة الرسمية الأولى في  
سنة ٤٨٦ ق. م . ، وليس المقصود من قول أرسطو هنا إلا أن افبخارموس كان معاصراً  
أسن من خيونيدس وماغنس .

أما ماغنس Magnes فمن أقدم من كتبوا الملاحم القديمة . يقال إنه ولد في  
آثينية حوالي سنة ٥٠٠ ق. م . ، وربح الجائزة في سنة ٤٧٢ ، وانتصر إحدى عشرة  
مرة . ولا تزال لدينا شذرات من ملاحمه .

(٢) يقصد بهم سكان صقيون Sicyone ، وهي المنطقة الغربية المجاورة  
لكورنثوس على مسافة ميلين من الساحل . وقد نشأت من أرغوس Argos واتخذت  
منها النوايس الدينية والسياسية .

(٣) معناها : السير في موكب خلال المدينة بالأناشيد والرقص والموسيقى  
خصوصاً في الاحتفال بعيد باخوس . — وأرسطو يحدثنا هنا عن الاشتقاقات المختلفة التي  
قيلت في تفسير أصل كلمة « كوميديا » ، ولكنه لا يبين لنا ما هو الصحيح منها .

ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين ، كلاهما طبيعي<sup>(١)</sup> فالحاكاة غريزة في الانسان تظهر فيه منذ الطفولة (والانسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة ، وبالحاكاة يكتسب معارفه الأولية) ، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة<sup>(٢)</sup> .

والشاهد على هذا ما يجري في الواقع<sup>(٣)</sup> : فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها ، مثل صور الحيوانات الخمسة والحيف .

وسبب آخر<sup>(٤)</sup> هو أن التعلم لذينة : لا للفلاسفة وحدهم ، بل وأيضاً لسائر الناس ، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير<sup>(٥)</sup> . فنحن نُسَرُّ برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان<sup>(٦)</sup> . فان لم نكن رأينا موضوعها من قبل ، فانها تسرنا لا بوصفها محاكاة ، ولكن لاتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك .

(١) إن البحث في نشأة الشعر يفضي إلى بحث في الطبيعة الانسانية ، ويعتقد روستاني Rostagni أن الآراء التي يعرضها أرسطوها هنا كانت جزءاً من محاوره أرسطو «في الشعراء» περί ποιητῶν فالشعر أمر طبيعي في الانسان ، لأن سببيه طبيعيين وهما : (أولاً) النزعة إلى المحاكاة التي بها يتميز الانسان من سائر الحيوان ويكتسب معارفه الأولى ؛ و(ثانياً) اللذة التي يشعر بها الانسان في تأمل أعمال المحاكاة . والسبب الثاني يرجع إلى الأول .

(٢) السبب الأول يفسر الابداع الشعري ، والثاني يفسر التذاذ الناس بالشعر .  
(٣) في النص هنا : ἐπὶ τῶν ἔργων : وقد ترجمها البعض : «في الواقع» وترجمها آخرون : «في الآثار الفنية» ، والأولون يرجحون رأيهم بقولهم إن أرسطو يقصد هنا أن يعارض «الواقع» بعالم «الخيال» الذي يخلقه الأدب . ولهذا فضلنا ترجمتهم .

(٤) المثل الذي أورده قبل هذا كان بمثابة سبب أول ، وها هنا يعرض السبب الثاني .

(٥) هنا يرى أرسطو أن لذة المحاكاة هي نوع من لذة المعرفة ، وأرسطو يرى («مابعد الطبيعة» م ١ ص ٩٨٠ اس ٢١) أن الرغبة في المعرفة ، أي حب الاستطلاع ، غريزة في الناس جميعاً ، وإن كانت في حقيقة الأمر من شأن الفلاسفة بخاصة .

(٦) يلذ لأرسطو دائماً أن يأتي بتشبيهاته من فن التصوير ، كما فعل من قبل مراراً . وهو يرى أن لذة المشاهدة للصور فيها جانب من لذة التعرف إلى الشيء المصور . — وهذه الفكرة قد عرضها أرسطو أيضاً في كتاب «الخطابة» م ١ ف ١١ .

٢٠ فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ، شأنها شأن اللحن والايقاع <sup>(١)</sup> ( إذ من الواضح أن الأوزان ما هي إلا أجزاء من الايقاعات ) ، كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب ، في البدء ، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا ، ومن ارتجلهم ولد الشعر .

٢٥ ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء : فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ؛ وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا « الأهاجي » ، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح <sup>(٢)</sup> .

ولسنا نعرف لأسلاف هوميروس قصيدة من هذا النوع ، وإن كان من المظنون أن كثيرين أنشأوا القصائد ؛ أما هوميروس فنستطيع أن نذكر له مثلاً قصيدته « مرغيتس » <sup>(٣)</sup> وما شاكلها من قصائد فيها ظهر الوزن المعروف باسم الإيامبو ، في اتفاق مع الموضوع ( ولا يزال هذا الاسم مستعملاً لها حتى اليوم ) <sup>(٤)</sup> لأنه استخدم في التراشق بالشتائم . فالشعراء القدماء إذن بعضهم ألف بأوزان بطولية ، والآخرون ألفوا بأوزان إيامبية .

(١) بين أفلاطون ( «النوميس» م ٣ ص ٦٥٣ ) أن النزعة الطبيعية إلى الانسجام والايقاع هي الأساس في الشعر . — فالوزن عنصر عرضي في الشعر ، بينما الانسجام والايقاع عنصر جوهري . وفي هذا دليل على الارتباط الضروري بين الشعر والموسيقى . وإذن فليس الشعر محاكاة فحسب ، بل يدخل في أسبابه الطبيعية الانسجام والايقاع .

(٢) كانت الأناشيد أو التراتيل تقال في التسبيح بحمد الآلهة ، أما المدائح فتقال في تمجيد الشعراء .

(٣) مرغيتس μάργιτης ( مشتقة من الكلمة μάργος = أحق ) : قصيدة بقي لنا منها شذرات قليلة جداً ( ثلاثة أبيات في ست شذرات ) ، ينسبها أرسطو إلى هوميروس ، ولكن النقل الحديثين ينكرون هذه النسبة . وموضوعها أن مرغيتس كان أحق ولكنه كان يعرف كثيراً من الأشياء ، وكان سيء الحظ في كل شيء : فهو شخصية هزلية في مقابل شخصية أوديسيوس المتأزاة .

(٤) كان في قصيدة « مرغيتس » أوزان إيامبية سداسية وثلاثية . — وكلمة iambeion معناها التراشق بالشتائم ، وأرسطو يزعم أن كلمة iambeion ( إيامبيون ) مشتقة من iambeion ( إيامبيزو = يتراشق بالشتائم ) ، مع أن العكس هو الصحيح .

وكما كان هوميروس شاعراً فحلاً في النوع العالى من الشعر — لأنه لم يبرع فقط في فخامة الديباجة الشعرية ، بل وأيضاً في جعل محاكياته ذات طابع درامي — ، كذلك كان أول من رسم معالم الملهة : فبدلاً من تأليف المخازى حاكى المزل (١) بصورة درامية ، إذ قصيدة « مرغيتس » بالنسبة إلى الملهة (الكوميديات) هي بمثابة « الالياذة » و « الأوديسيا » بالنسبة إلى المأسى (التراجيديات) .

ولما ظهرت المأساة والملهة أصبح الشعراء الذين اتخذوا أحد هذين النوعين — وفقاً لطباعهم الخاص — شعراء ملاء بدلاً من أن يكونوا شعراء إياميين ، والبعض الآخر شعراء مأسى بدلاً من شعراء ملاحم ، لأن هذه الفروع الأدبية الأخيرة كانت أجل (٢) وأعلى مقاماً من الأولى .

أما البحث فيما إذا كانت المأساة قد بلغت عناصرها تمام تكوينها ، سواء كما هي وبالنسبة إلى تمثيلها ، فهذا موضوع آخر (٣) .

ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً (هي والملهة : فالمأساة ترجع إلى مؤلفي الديثيرمبوس ، والملهة ترجع إلى مؤلفي الأناشيد الاحليلية (٤) التي لا تزال

(١) الصورة الدرامية عند أرسطو هي إحكام العقدة في الفعل ودخول المفاجآت ووقوع أحداث تؤدي إلى تعرف حقيقة الأشخاص .

(٢) يرى أرسطو إذن أن الكوميديا (الملهة) نشأت عن الشعر الإيامي ، وأن التراجيديا (المأساة) نشأت عن الملاحم ، ولهذا كانت المأسى «أجل وأعلى مقاماً» من الملهة : إذ الإيامي تراشق بالشتائم ، بينما الملاحم رواية لأعمال البطولة . — وفي الفصل ٢٦ سيبين أرسطو امتياز المأساة على الملهة .

(٣) يمكن ربط هذا الموضوع بالفصل ١٨ ص ١٤٥٦ من ٤ وما يليه ، وفيه يدعو أرسطو شعراء المأسى إلى المزج بين جميع أنواع المأسى ، ويرى بهذا إلى أنه وإن كانت المأساة قد بلغت تمام صورتها ، فإنها قادرة على التطور تطورات أخرى فيما بعد .

(٤) نسبة إلى الاحليل (آلة التناسل في ذكور الحيوان) . وقد كانت عبادة «فلوس» *φαλλος* ، رمز القوة الانتاجية في الطبيعة ، منتشرة في يونان ، يحتفل بها في أعياد فريافوس *Priapos* إله الخصب في البساتين والقطعان ، وقد انتشرت عبادته من آسيا الصغرى ، خصوصاً لمفساقوس ، إلى يونان وإيطاليا . ويقال إنه كان — أى فريافوس — ابن أفروديت وديونيسوس . وكان يمثل ، خصوصاً في الحدائق وأبواب المنازل ، على هيئة مشوهة غليظة فيه رمز الاحليل . — ويرى أرسطو أن الأصل في الملهة يمكن أن يرد إلى الأناشيد الاحليلية الواسعة الانتشار في يونان .



الأوزان كلها أقربها إلى لهجة التخاطب ؛ وآية ذلك أننا في الحوار نستخدم عدداً وفيراً من الأوزان الثلاثية الايامبو ، ونادراً ما نستعمل السداسي ، ولا يقع هذا إلا حينما نتجنب لهجة التخاطب . وإلى جانب هذا هناك عدد الأحداث العرضية وسائر ألوان التجميل التي يقال إنها أضيفت إلى كل قسم ؛ ولكن لا داعي إلى التوقف عندها ، فان دراستها نقطة فنقطة أمرٌ يطول شرحه

## ٥

### في الهزلي والكوميديا والفارق بينها وبين التراجيديا

[تعريف الهزلي بأنه تشويه ونقص في الطبيعة بغير ألم ولا ضرر . تاريخ الكوميديا - وهو تاريخ ناقص لأن الأخبار قليلة عن نشأتها لعدم الاحتفال لها ، فلا نعرف إلا أن الخرافات الكوميدية الأولى - أي التأليفات القائمة لا على الهزلي الصادر عن الهجاء ، ولكن على الهزلي القائم على عقدة الفعل - قد أتى بها رجلان من صقلية عاشا في سرقوسة هما : أفبخارموس وفورميس . وكان أول مؤلف كوميدى في أثينية بهذا المعنى هو أقراطيس . ويختتم الفصل بمقارنة بين الملحمة والمأساة محصلها أن المأساة نوع أكثر تركيباً من الملحمة لأنها تضم عناصر غير موجودة في هذه الأخيرة ]

والملمهة ، كما قلنا ، هي محاكاة الأراذل من الناس ، لا في كل نقيصة ، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح<sup>(١)</sup> . إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر<sup>(٢)</sup> : فالقناع الهزلي قبيح مشوه ، ولكن بغير إيلام . وما طرأ على المأساة من تطورات متوالية ومن ألف فيها - كل هذا معزوف لنا ، أما الملمهة فنجهل نشأتها لأنها قليلة الشأن غير معتنى بها . والوالى لم يسمح بتقديم جوقة من الممثلين الهزلين إلا متأخراً<sup>(٣)</sup> ، وقبل هذا كانوا من المتطوعين

(١) أي أن الملمهة هي محاكاة الجانب الذي يثير الضحك في الفعل القبيح أو الصفة القبيحة .

(٢) قارن ص ١٤٥٢ ب س ١١ ( نشرة بكر ) عند الكلام عن المأساة : « الحوادث المحزن فعل يؤدي إلى الهلاك أو الإيلام » . - وأفلاطون في « فيلابوس » (ص ٤٩ هـ) يلاحظ أن الجهل ، لكي يضحك ، يجب ألا يكون مؤذياً للآخرين .

(٣) يستخلص من ثبت بأسماء الفائزين في الأعياد الديونيسوسية الكبرى فيه اسم الشاعر ماغنس ، أن مباريات الملمهة العترف بها رسمياً كانت سابقة على سنة ٤٥٨ ق.م .

ولا يذكر<sup>(١)</sup> الناس الشعراء المسمّين هزليين (كوميديين) إلا منذ أن تكونت للملهاة صورتها .

ولسنا ندري من أوجد الأقنعة والمداخل<sup>(٢)</sup> وعدد الممثلين وما أشبه هذا من تفصيلات ؛ بيد أن فكرة تأليف الخرافات ترجع إلى أفبخارموس وفورميس . جاءت أولاً من صقلية ؛ وفي آثينية كان أقراطيس أول من نبذ النوع الإيامبي<sup>(٣)</sup> وفكر في معالجة الموضوعات العامة وتأليف الخرافات .

والملمحة قد سايرت المأساة ، بوصفها محاكاة — بواسطة الوزن — للأفاضل من الناس ، ولكنها تختلف عنها في كونها تستخدم وزناً واحداً وفي كونها حكاية . ويفترقان كذلك في الطول : فاحداهما ( المأساة ) تنحو إلى حصر نفسها ، قدر المستطاع ، في زمان مقداره دورة واحدة<sup>(٤)</sup> للشمس ، أو لا تتجاوزه إلا قليلاً بينما الملمحة لا تحد بزمان ؛ ففي ذلك إذن يفترقان أيضاً ، وإن كان الشعراء في البدء لم يتقيدوا بزمان لا في المأساة ولا في الملمحة .

والعناصر الداخلة في تركيب كليهما ، بعضها مشتركة ، وبعضها خاصة بالمأساة . ولهذا فنحن نحسن تمييز المأساة الجيدة من المأساة الرديئة ، بحسن أيضاً هذا التمييز بالنسبة إلى الملمحة ؛ لأن العناصر التي تتضمنها الملمحة موجودة في المأساة ، بينما عناصر المأساة لا توجد في الملمحة .

(١) « يذكر » ... : إشارة إلى الذكرى المسجلة في الوثائق الرسمية .

(٢) الأقنعة هي التي يلبسها المثلون . — والمداخل ، جمع مدخل *prologos* هو الجزء من المسرحية الذي يسبق دخول الكورس (الجوقة) ، وكان يوضع على هيئة حوار أو على هيئة كلام نفسي (مونولوج) ، فيه يعرض موضوع المسرحية والموقف الذي من عنده تبدأ .

(٣) أي الكوميديا المؤلفة من بهيمات شخصية . — وقد فاز أقراطيس لأول مرة سنة ٤٤٩ ق.م. وهو شاعر كوميدي آثيني كان أول من نبذ الكوميديا ذات الهجاء الشخصي ، وأول من ابتدع العقد ذات المغزى العام . وأرسطوفانس يصوره شاعراً مصقولاً قليل البضاعة في الأدب .

(٤) هذا هو الموضع الوحيد الذي فيه يتحدث أرسطو عن مقدار الزمن في المأساة ؛ ومن هذا الموضع استنبط النقاد في عصر النهضة : اتشنتسيو *Cinzio* ، وروبرتلي (سنة ١٥٤٨ م) ، وترسينو *Trissino* (سنة ١٥٦٣) ومدجي *Maggi* ، =

## تعريف المأساة

[عن المحاكاة بالوزن السداسى وعن الكوميديا يرجىء الحديث ، ويبدأ هنا البحث فى المأساة بأن يقدم تعريفاً لها ، منه يستنبط مختلف العناصر التى يعرفها ويقارن بينها . ويوجه عناية خاصة إلى عقدة الحوادث أو الخرافة أو الحكاية ، التى سيفصل القول فيها فى الفصول التالية ]

أما المحاكاة بالوزن السداسى فستحدث عنها هى والملمهة فيما بعد (١) . ولتحدث الآن عن المأساة مستخلصين تعريف ماهيتها مما سبق أن قلناه (٢) .

فالمأساة إذن هى محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات (٣) . وأقصد بـ « اللغة المزودة بألوان من التزيين » تلك التى

= وكستلفترو Castelvetro — استنبطوا قانون الوحدة الزمنية فى المأساة ، وقد أضاف إليه كستلفترو الوحدة فى المكان . — ويلاحظ من كلام أرسطو هنا أنه لايجعل من وحدة الزمان قانوناً ، بل يتحدث عنه كعادة اتخذها المحدثون ( فى عصره ) من الشعراء ، ولعله يقرهم عليها . ولهذا فإن أرسطو لا يلح فى عرض هذه المسألة ، لأنها ليست ذات أهمية خاصة . والحق أن الفرنسيين فى القرن السادس عشر هم الذين وضعوا وفرضوا مايسمى باسم القوانين الأرسطية فى المسرحية ، ثم سعى كل من كورنى وراسين لتطبيقها . ويرى سميثا ( فى شرحه على « فن الشعر » ص ١٤ ) تعليقاً أن مانتسونى Manzonى هو أول من ضرب هذه القواعد الأرسطية المشهورة ضربة قاضية ، لا الرومىتيك الفرنسيين ، وذلك فى رسالة كتبها مانتسونى إلى شوفيه M. Chauvet حول وحدة الزمان والمكان فى المسرحية ، وكذلك فى بحثه بعنوان : « مقال فى القصة التاريخية » . — ودورة الشمس ٢٤ ساعة .

(١) سيتحدث أرسطو عن الملحمة فيما بعد ؛ أما كلامه عن الكوميديا ، الذى كان مفروضاً أن يكون موضوع المقالة الثانية من « فن الشعر » ، فقد ضاع .

(٢) أى ماقلناه فى الفصول السابقة التى بين فيها أن المأساة هى محاكاة لأفعال الأفاضل من الناس ذات طول معلوم الخ .

(٣) هذا هو التعريف المشهور الذى قدمه أرسطو للمأساة ، ومعناه أن المأساة :

(١) محاكاة لفعل نبيل ؛ (٢) تكون كلاً تاماً عضوياً ؛ (٣) لها طول معلوم ؛ =

فيها إيقاع ولحن ونشيد ؛ وأقصد بقولي « تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء » أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن ، وبعضها الآخر باستخدام النشيد<sup>(١)</sup>.

٣٠ ولما كانت المحاكاة إنما تتم بأشخاص يعملون ، فبالضرورة يمكن أن نعد من بين أجزاء المأساة<sup>(٢)</sup> : المنظر المسرحي ، ثم النشيد ( الموسيقى ) ، والمقولة — فإن هذه هي الوسائل التي بها تتم المحاكاة . وأعني بـ « المقولة » تركيب الأوزان نفسه ؛ أما « النشيد » فله معنى واضح تماماً .

٣٥ ومن ناحية أخرى ، لما كان الأمر أمر محاكاة فعلٍ ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق أو أفكار خاصة ( لأن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة هذه الفوارق ) ، فإن ثمت علتين طبيعيتين تحددان الأفعال وأعني بهما : الفكر والخلق ، والأفعال هي التي تجعلنا ننجح أو نخفق . والخرافة ١٤٥٠ هي محاكاة الفعل ، لأنني أعني بـ « الخرافة » تركيب الأفعال المنجزة ؛ وأعني بـ « الخلق » ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصرفون بكذا وكذا من الصفات ؛ وأعني بـ « الفكر » كل ما يقوله الأشخاص لاثبات شيء أو للتصريح بما يقررون<sup>(٣)</sup> .

= (٤) تتضمن أنواعاً خاصة من التزيين ؛ (٥) وفيها أشخاص يعملون ؛ (٦) تنطوي على عاطفتين تتوقف إحداها على الأخرى ويؤديان إلى التطهير .  
وقد أثارت نظرية « التطهير »  $\kappa\alpha\theta\alpha\rho\iota\varsigma$  بين النقاد والفلاسفة كثيراً من المناقشات في تفسيرها والمقصود منها .

(١) الوزن (النظم) في الحوار ، والنشيد في الجوقة (الكورس) .  
(٢) أجزاء المأساة من ناحية التمثيل المسرحي هي إذن : (أ) المناظر على المسرح ؛ (ب) الموسيقى والانشاد ؛ (ج) اللقاء أو المقولة ( كما في ترجمة أبي بشرمى ) . ولكن هذه العناصر خارجية ، أما العناصر الباطنة فهي : (أ) الخرافة  $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$  ؛ (ب) الأخلاق  $\eta\theta\eta$  ؛ (ج) الفكر  $\delta\iota\alpha\nu\omicron\iota\alpha$  . والعناصر الأولى تتعلق بالمثلين ، والثانية تتعلق بالمؤلفين . وتركيب الأفعال  $\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\omicron\iota\varsigma\ \tau\omega\nu\ \pi\rho\alpha\gamma\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$  في مأساة يجب أن يمزج بالعنصر الأخلاقي والعنصر التفكيري ؛ وبهذا نرى في المأساة مزيجاً من الجانب الحسي (الذي يتضمن العناصر الخارجية الثلاثة) والجانب الأخلاقي والجانب العقلي .  
(٣) راجع « الخطابة » م ٢١ ف ٢١ — وهذه الفقرة كلها مشارجل شديد .

وإذن في المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها هي ما هي ،  
وهي : الخرافة ، والأخلاق ، والمقولة ، والفكر ، والمنظر المسرحي ، والنشيد .  
وذلك لأن وسائل المحاكاة تتضمن جزئين من هذه الأجزاء الستة ، وطريقة  
المحاكاة تتضمن جزءاً واحداً ، وموضوع المحاكاة يتضمن ثلاثة أجزاء ،  
ولا شيء غير ذلك<sup>(١)</sup> . والشعراء جميعاً قد استخدموا هذه الأجزاء<sup>(٢)</sup> ، لأن  
جميع المآسي تتضمن : جهازاً مسرحياً ، وأخلاقاً ، وخرافة ، ومقولة ، ونشيداً  
وفكراً .

وأهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال ، لأن المأساة لا تحاكي الناس ، بل تحاكي  
الفعل والحياة ، والسعادة > والشقاوة ؛ والسعادة < والشقاوة هما من نتائج الفعل ،  
وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود ؛ والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ،  
ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم<sup>(٣)</sup> . وإذن فالأشخاص  
لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذلك نتيجة  
أفعالهم ؛ ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة ؛ والغاية في كل شيء  
أهم ما فيه<sup>(٤)</sup> .

وفضلاً عن هذا ، فلا توجد مأساة بغير فعل ، ولكن توجد مآس بغير  
أخلاق ( أو عادات ) ، إذ المآسي التي ألفها معظم الشعراء المحدثين خالية  
من الأخلاق<sup>(٥)</sup> ، وبالحملة هذه حال كثير من الشعراء ، كما هي أيضاً حال

(١) وسائل المحاكاة هي اللغة والموسيقى ؛ وطريقة المحاكاة هي المنظر المسرحي ؛  
وموضوعها هو الخرافة والخلق والفكر .

(٢) يرى فالن Beiträge zur Aristoteles Poetik, Berlin 1914 ص ٢١  
— (ص ٢٤) أن هذه الفقرة يجب أن تتم بالفقرة الموجودة في الفصل ١٨ ص ١٤٥٦  
س ٣ ، وأن أرسطو يميز بين μέρη وبين εἶδη ، أي بين أجزاء المأساة وبين  
صورتها (ص ١٤٥٥ ب س ٣٢) .

(٣) عند أرسطو أن السعادة فعل (« السماع الطبيعي » ١٩٧ ب ٤ ، « السياسة »  
٣٢٥ ١٣٢١ ، « الأخلاق إلى نيقوماخوس » ١٠٩٨ ١٠٦١ ب ٢١) .

(٤) يلج أرسطو كما ترى في تأكيد أهمية الفعل في المأساة : فجورها إنما هو  
تركيب الأفعال والأحداث مع ما يصاحب هذا من مفاجآت وتعقيدات وتعرفات  
وحلول ؛ أما الخلق والفكر في مرتبة ثانوية بالنسبة إلى الفعل .

(٥) التعبير هنا مبالغ فيه ، إذ لا توجد مآس خالية من الأخلاق .

زيوكسيس بالنسبة إلى فواوغنوطس من بين الرسامين : لأن فواوغنوطس رسام ماهر في رسم الأخلاق ( العادات ) ، بينما رسوم زيوكسيس<sup>(١)</sup> خالية من كل خلق . ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة ، لما بلغ المراد من المأساة ، إنما يبلغه حقاً بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال . أضف إلى هذا أن مصدر اللذة الحقيقي لنفس المشاهد للمأساة إنما هو في أجزاء الخرافة ، أعني التحولات والتعرفات<sup>(٢)</sup> .

ودليل آخر<sup>(٣)</sup> هو أن الشعراء الناشئين يمهررون في العبارة والأخلاق قبل أن يقدرُوا على تركيب الأفعال ، كما هو شأن جل الشعراء الأقدمين . فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها ؛ ويتلوها في المرتبة الثانية الأخلاق . وشبه بهذا ما يقع في الرسم : فلو أن رساماً أفاض في التلوين بأجمل الألوان ولكن بغير خطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجملاً من رسام يرسم صورة تخطيطية . ألا إن المأساة محاكاة فعلٍ ، وبفضل الفعل تحاكي أناساً يفعلون . وفي المقام الثالث تأتي الفكرة . وأعني بالفكرة القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه ، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة ؛ فالشعراء القدماء كانوا يعيرون الأشخاص لغة الحياة المدنية ، والمحدثون يجعلونهم يتكلمون لغة الخطباء<sup>(٤)</sup> .

(١) زيوكسيس Ζεύξις : رسام من هرقليا في لوقانيا ، وتلميذ ناسيوس الثاسوسي أو داموفيلوس من هيميرا . وافلنيوس Plinius يجعل تاريخه في سنة ٣٩٧ لا في سنة ٤٢٤ ، ويظهر في محاوراة « بروتاغوراس » لأفلاطون شاباً جاء حديثاً إلى أثينيه . وقد رسم القمينا لأهالي اكراغس Acragas قبل سنة ٤٠٦ ، وقصر أرخيلالوس بين سنة ٤١٣ وسنة ٣٩٩ ق. م . وقد أدخل استخدام الأضواء الزاهية بجانب الظلال . وبرع في رسم عناقيد العنب حتى ليقال إنها كانت تنخدع بها الطيور ! وكانت تعوز رسومه الصفات الخلقية التي استازت بها رسوم قولوغنوطس .

(٢) سيشرح أرسطو معاني هذه الأمور في الفصل العاشر .

(٣) دليل آخر على تفوق الخرافة على الأخلاق والعبارة .

(٤) يقصد بـ « لغة الحياة المدنية » ، اللغة الجارية الخالية من المحسنات البلاغية =

والخلق هو ما يرسم طريق السلوك ، هو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه ( ولهذا فلا أخلاق في الأقوال التي ليس فيها أدنى اختيار أو اجتناب من جانب المتكلم ) ؛ والفكرة توجد أينما برهناً على أن هذا الشيء موجود أو غير موجود ، أو أفصحنا عن فكرة عامة (١) .

ورابع الأجزاء المرتبطة باللغة هو المقولة (٢) ، وأعني بها كما قلت آنفاً الترجمة عن الفكرة بالألفاظ ، ولها نفس الخصائص فيما يكتب نظماً وما يكتب نثراً .

ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد (٣) (صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات . أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور (٤) ، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر ، لأن قوة المأساة تظل حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين ، فضلاً عن أن المخرج أقدر من الشاعر في فن إخراج المناظر المسرحية .

## ٧

سأه الخاء

### الفعل ومداه في المأساة

[في تعريف المأساة في مستهل الفصل السابق تبين أن الفعل يجب أن يكون له مدى أو مدة . وفي هذا الفصل بحث في مسألة «المدى» ، أى الطول المناسب للمأساة . ويرى أرسطو أن المأساة يجب أن تكون حكاية كاملة ، لا مجموعة من الأحداث العارضة

= والمتفقة مع حقيقة الدولة ومصالحها. — أما المحدثون فيقصد منهم خصوصاً يور يفيدس ، وإن لم يكن معاصراً له .

ويلاحظ أن «الفكرة» في اليونانية تتضمن كل ما يعبر عنه بالكلمات أو يتأثر باستخدام الألفاظ .

(١) وظيفة الفكر وظيفة موضوعية وهى القول بأن كذا موجود أو غير موجود (وفقاً لمبدأ الثالث المرفوع) ، أو القول بالكلى τὸ καθόλου .

(٢) هذا الموضع مثار خلاف بين النقاد ، وقد أصلحه Bywater هكذا : τὸν ἐν λόλῳ ولكن لا يوافقه على رأيه كثير من ؛ بينما روستاني Rostagni يترجمه هكذا : «مقولة الأقوال نفسها» ، ويقصد بالأقوال الخطابة والحوار في المأساة .

(٣) يقصد به الموسيقى أو الجانب الموسيقى في المأساة ممثلاً في أناشيد الكورس . وفي هذا الموضع دليل على ما للموسيقى في المأساة من مقام رئيسى .

(٤) يعترف أرسطو إذن بقوة تأثير المناظر المسرحية على جمهور النظارة ، وإن =

واكياً تكون هذه الحكاية الساملة جملة ، يجب أن تكون من الطول بحيث تسمح بتقدير تنظيم الأجزاء ، أعلى تطور الحكاية من حادث يمكن فصله عن مقدماته واتخاذها نقطة ابتداء ، ثم نموه خلال أدوار متوسطة حتى يبلغ الغاية ، وهذه الغاية أمر محتوم أو محتمل . ومن ناحية أخرى يجب ألا تفرط في الطول فينسى البدء قبل بلوغ النهاية ، بل يجب أن تكون متوسطة الطول بحيث يمكن العقل إدراكها جملة . ويجب أيضاً في تسلسل الحوادث على هيئة مبدأ ووسط وغاية أن يقع تغير واضح في الموقف ]

بعد أن أوضحنا هذه الأجزاء التأليفية ، لننظر الآن ماذا يجب أن يكون عليه ترتيب الحوادث ، لأن هذا هو نقطة البدء في المأساة وأهم صفة فيها .

لقد قررنا أن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم ، لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً دون أن يكون له مدى . والتام هو ماله بداية ووسط ونهاية . والبداية (١) هي ما لا يعقب بذاته وبالضرورة شيئاً آخر ، ولكن بعده شيء آخر يوجد أو يحدث بالطبيعة نفسها ؛ والنهاية على العكس من هذا ، هي ما بذاته وبالطبيعة يعقب شيئاً آخر ، ضرورة أو في معظم الأحيان (٢) ، ولكن ليس بعده شيء ؛ والوسط هو ما بذاته يعقب شيئاً آخر ويعقبه شيء آخر .

والخرافات إذن إن أجيد تأليفها يجب ألا تبدأ وألا تنتهي عند نقطة أيا كانت تتخذ اتفاقاً ، بل يجب أن تتفق والمبادئ التي أتينا على ذكرها .

كذلك الجميل (٣) ، سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوناً من أجزاء ، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه وله عظم يخضع لشروط معلومة . فالجمال يقوم على العظم والنظام ، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً ، لأن إدراكنا يصبح غامضاً وكأنه يقع في برهة لا يمكن (٤) إدراكها ؛ كذلك إن كان عظيم جداً ، بأن كان

= لم يرها من شأن فن الشعر ، ولا نظنه يقصد هنا أنها بعيدة عن الفن عامة ، إنما هي غريبة عن فن الشعر وحده .

(١) يمكن أن تكون للبداية مقدمات سابقة عليها وتظل مع ذلك بداية ، وذلك إذا كانت هذه المقدمات ليست مقدمات ضرورية ، وكانت البداية لا تقتضي بطبيعتها أن يسبقها شيء .

(٢) أي بالضرورة العقلية أو بالارتباط الواقعي في التجربة .

(٣) قارن بهذا ما يقوله أفلاطون في «فدرس» ص ٢٦٤ .

(٤) إذ لا نستطيع في برهة أن نميز الأجزاء ، وإذن لا نفهم التناسب ولا ندرك الانسجام في التركيب .

١٤٠ طولها عشرة آلاف ميدان مثلاً ، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر ، بل تندّد الوحدة والمجموع عن نظر الناظر . فإذا ماتقرر هذا ، فإنه كما أن الأجسام والأحياء يجب أن يكون لها عظم يمكن تناوله بالادراك ، فكذلك الأمر في الخرافات : يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة .

على أن تعيين<sup>(١)</sup> الحد الذي يمكن أن تبلغه المأساة في امتدادها — مع مراعاة أحوال الوسائل المسرحية وصبر الجمهور — أمر ليس من شأن فن الشعر ، لأنه لو كان المطلوب تمثيل مائة مأساة ، لقيس الزمان بواسطة الساعة المسائية كما حدث أحياناً فيما يزعمون<sup>(٢)</sup> . وإنما الحد المتفق مع طبيعة الأشياء هو أنه : كلما طالت الخرافة — بشرط إمكان إدراك مجموعها جملةً — ازداد جمالها الناشئ عن عظمها ؛ ولوضع قاعدة عامة في هذا نقول إن الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسلة من الأحداث ، التي تتوالى وفقاً للاحتمال أو الضرورة ، أن تنتقل بالبطل من الشقاوة إلى النعيم أو من النعيم إلى الشقاوة .

## ٨

### وحدة الفعل

[ها هنا يبحث أرسطو في مسألة خطيرة هي مسألة وحدة الفعل ، وهي الوحدة التي يقتضيها تعريفه للمأساة بأنها تكون كلاً له بداية ووسط ونهاية . فيميز خصوصاً بين وحدة الفعل الحقيقية وبين الوحدة الزائفة الناشئة عن انتساب الأفعال إلى شخص واحد ، إذ هذه الوحدة الأخيرة ليست إلا مجرد ارتباط واقعي يمكن أن يكون موضوعاً للتاريخ ، لا موضوعاً للشعر . ولهذا التفرقة يمهّد للبحث في الفصل التالي عن الفارق بين الشعر والتاريخ]

إن وحدة الخرافة لا تنشأ ، كما يزعم البعض ، عن كون موضوعها شخصاً

(١) ليس من شأن فن الشعر تحديد طول المأساة في حدود إمكان تمثيلها عملياً وصبر الجمهور على المشاهدة ، لأن المسألة هنا مسألة عملية تتوقف على عدد المسرحيات التي تستعمل ، مثلاً في حفلة دينية أو مدنية ، أو لمناسبة خاصة ، وعلى اعتبارات أخرى لا تتصل بفن المأساة بوصفها مأساة في ذاتها .

(٢) في الاحتفالات الديونيزوسية كانت الحفلة العادية تشتمل على تمثيل ثلاث مسرحيات (مأسى) ومسرحية ساطورية ، تستمر من ثمان إلى عشرين ساعات . ولنا ندرى هل كان طول المسرحية التراجيدية يقاس بالقلافسودرا (الساعة المائية) ؛ ولكن =

واحداً ؛ لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد له من الأحداث التي لا تكون وحدة . كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحداً . ولهذا يبدو أن جميع الشعراء الذين ألفوا « هرقليات » أو « ثيسوسييات »<sup>(١)</sup> وما شاكل هذه من قصائد — قد أخطأوا وضلوا ، لأنهم حسبوا أن كون البطل شخصاً واحداً ، هرقل < مثلاً > ، يقتضى بالضرورة أن تكون الحرافة واحدة .

أما هوميروس ، وله في كل شيء المقام الأعلى ، فقد أصاب شاكلة الصواب في هذه المسألة بفضل معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته : إذ أنه حينما ألف « أودوسيا » لم يَرَوْ جميع حوادث حياة أودوسوس — أنه جرح في فارناسوس<sup>(٢)</sup> وتظاهر بالجنون حينما احتشد الاغريق<sup>(٣)</sup> — لأن هذين الحادثين لا يرتبطان بحيث إذا وقع الواحد وقع الآخر بالضرورة أو احتمالاً ؛ وإنما ألف « أودوسيا » بأن جعل مدار الفعل فيها حول شيء واحد بالمعنى الذي نقصده . وكذلك فعل في « الالياذة » .

= الفرض الذي يقده أرسطو هنا وهو تمثيل مائة مأساة فرض غير معقول ، ويراد به المزاح والسخرية ، أو لعل فيه صدى لنادرة يرويها الناس خاصة بطول التمثيل ، كما يفترض هاردى J. Hardy ( ترجمة « فن الشعر » ص ٧٩ ، باريس سنة ١٩٣٢ ، مجموعة جيوم بيديه ) .

(١) ممن كتبوا « هرقليات » (أى ملاحم تدور حول أعمال البطل هرقل) من بين الشعراء الأقدمين : قيناثون اللاقاداموني Cinéthon de Lacédémone وفيساندرس الرودى Pissandre de Rhodes وفانواسيسى الهاليكارناس Panyassis d'Halicarnasse . كما أن باخوليدس Bacchylide الشاعر الغنائى قد ألف مدائح في ثيسوس تأثر فيها بأحدى « الثيسوسييات » .

(٢) أصيب أودوسوس ، أثناء الصيد فوق جبل فارناسوس بصحبة جله أوطولوقوس ، بعضه من خنزير برى . وكانت الندبة التي خلفتها هذه العضة هي التي هيأت لأويراقليا أن تتعرفه (« أودوسيا » ، النشيد التاسع عشر ، بيت رقم ٣٩٢ وما يتلوه) حينما غسملت قدميه . وقصة هذا الحادث موجودة في « أودوسيا » (نشيد ١٩ ، أبيات ٣٩٥ — ٤٦٦) ، ولكنها أقحمت على النص الأصلي ، ولم توجد في النص الذي قرأه أرسطو . ومع ذلك فإن أفلاطون (« الجمهورية » م ١ ص ١٣٣٤) يقتبس بعض الكلمات الواردة في البيت ٣٩٥ — ٣٩٦ وينسبها إلى هوميروس !!

(٣) حينما تهب الاغريق لاخلأه أوليس يقال إن أودوسوس ادعى الجنون ليفر من الحرب : ولكن فالاميدس اكتشف خدعته .

وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع  
كذلك في الخرافة ، لأنها محاكاة فعل ، يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ،  
وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وترزعزع ؛  
لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً  
من الكل .

## ٩

### الواقعي والمحمّل — التاريخ والملحمة (والشعر)

[استهلال هذا الفصل ذو أهمية وشهرة في تاريخ علم الجمال . فالبحث في فكرة  
وحدة الفعل أدى بأرسطو إلى الفصل بين الشعر ، بوصفه تمثيل المثل الأعلى ،  
وبين التاريخ ، بوصفه تصوير الأحداث الواقعة ، لأن الشعر يمثل ارتباطاً ضرورياً  
ومحتملاً بين الأفعال ، لا يكتفى لتحقيقه تصوير الواقع وحده . وعالم الشعر ، وإن كان  
مخالفًا لعالم الواقع ، أقدر على إدراك أسرار القلب الانساني ، لأنه يحسن استنباط  
المنطق من الأفعال الانسانية والانفعالات ، ولهذا كان أكبر حظاً من الفلسفة .  
وينتهي البحث في طبيعة الشعر عامة عند ص ١٤٥٢ ، ومن ثم يبدأ أرسطو بحثاً  
جديداً : هو البحث في الخرافة في المأساة ، وخصائص الخرافة ، ويستمر هذا البحث ،  
مع فاصل يمثله الفصل الثاني عشر ، حتى الفصل الخامس عشر ]

وواضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور  
كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب  
الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون  
أحدهما يروي الأحداث شعراً <sup>(١)</sup> والآخر يرويها نثراً ( فقد كان من الممكن  
تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب  
نظماً أو نثراً ) ، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي  
وقعت فعلاً ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع . ولهذا كان  
الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ؛ لأن الشعر بالأحرى  
يروى الكلي ، بينما التاريخ يروي <sup>(٢)</sup> الجزئي . وأعني بـ « الكلي » أن هذا الرجل

(١) بين أرسطو في الفصل الأول أن الشاعر لا يكون شاعراً بمجرد أنه يستخدم  
الأوزان .

(٢) التاريخ بهذا المعنى هو التاريخ الاخباري الذي يروي الوقائع دون =

أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة ؛ وإلى هذا التصوير يرى الشعر ، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص (١) ؛ و« الجزئي » هو ما فعله ألقبيادس أو ما جرى له .

وهذا بيّن من أول وهلة بالنسبة إلى الملهاة ؛ لأن الشعراء لا يطلقون على أشخاص مسرحياتهم أسماء كيفما اتفق إلا بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق ، وذلك بعكس الشعراء الأيامبيين الذين يؤلفون عن أفراد . أما في المأساة فالشعراء يتعلقون خصوصاً بأسماء من وُجدوا وعاشوا ؛ والسبب في هذا أن الممكن أمر يعتقد به (٢) فإذا كان ما لم يقع لا نعتقد لأول وهلة أنه ممكن ، فإن ما وقع فعلاً من اليقيني أنه ممكن ، لأنه لو كان مستحيلاً لما وقع (٣) .

ومع ذلك ففي المآسي نجد أن شخصاً أو شخصين فقط هما من بين الأسماء المشهورة المعروفة ، بينما سائر الأسماء مخترع ؛ وفي بعض المآسي لا نشهد شخصاً واحداً معروفاً ، كما هي حال « أثايا » لأجاثون (٤) ، إذ في هذه المسرحية الوقائع والأسماء كلها مخترعة ، ومع هذا فلا ينقص ذلك من قدرها ومتعتها . ولهذا لا داعي إلى الحرص بأي ثمن على الحرافات التقليدية

= استخراج الفلسفة الكامنة وراءها ، أي التاريخ كما كتبه الطبرى في تاريخه ، لا التاريخ كما رسم نواميسه ابن خلدون في «مقدمته» . وسمو الشعر على التاريخ بهذا المعنى يأتي من كون الكلّي أسمى من الجزئي .

(١) أي أن تسمية الأشخاص بأسماء لا يقصد به أن يكونوا أفراداً جزئيين موجودين ؛ والشعر يستطيع كذلك أن يستعمل أسماء كلية . وإنما الأسماء في الشعر رموز ونماذج كلية .

(٢) يبين أرسطو هنا الخلط الذي يقع فيه الناس بين الممكن الشعري والممكن التاريخي : فالممكن التاريخي صدى لما وقع ، أما الممكن الشعري فهو الممكن مطلقاً ، وإن فضل ما وقع من قبل فعلاً لأنه يدل على احتمال الامكان .

(٣) عند كورني ، كما لاحظ هاردي (ترجمة «فن الشعر» ص ٤٢ تعليق ٤) أن الحقيقة التاريخية ذريعة لاضفاء طابع الاحتمال على الأحداث الجارية في المسرحية .

(٤) أجاثون Agyathon . شاعر ماس ، ابن طيسامينوس الآثيني Tisamenus فاز لأول مرة سنة ٤١٦ ق.م. وهودون الثلاثين (أفلاطون : «المأدبة» ص ١١٩٨) =

التي تدور عليها مآسينا . بل هذا حرص يشير الاشفاق ، لأن التواريخ المعروفة  
ليست معروفة في الواقع إلا لفئة قليلة من الناس ، ومع هذا فكل المشاهدين  
يستمتعون بها . ٢٥

ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات  
أكثر منه صانع أشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو إنما يحاكي أفعالا .  
ولو وقع له أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا ، لظل مع ذلك  
شاعراً ، إذ لا مانع يمنع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبيعتها محتمة  
الوقوع ممكنة (١) ، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعراً . ٣٠

وأسوأ الخرافات والأفعال البسيطة (٢) أحفلها بالحوادث العارضة . وأعنى  
بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التي تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير  
قاعدة من الاحتمال أو الضرورة (٣) . إن أمثال هذه الحكايات إنما يؤلفها الشعراء  
المتخلفون لأنهم متخلفون والشعراء المجيدون لأنهم يحسبون حساب الممثلين :  
فيؤلفون مسرحيات للمسابقات (٤) (أو : للالقاء) ويتوسعون في الحكاية ٣٥

= وكان فتي جميل الصورة، جعل أفلاطون من انتصاره هذا موضوعاً لمحاورة «المأدبة» .  
سخر منه أرسطوفانس في رواية Thesmophoriazusae . وفي سنة ٤٠٧ . ذهب إلى  
بلاد أرخيلانوس في مقدونيا وتوفي هناك ، حوالي سنة ٤٠١ . تقريباً . وقد تأثر  
بالسوفسطائيين ، وخصوصاً جورجياس وافروديكوس Prodicus . وأصالة ظهرت  
في تأليفه لمأساة « أنثيوس » ، إذ فيها الأشخاص والحكاية كليهما من اختراعه ،  
لامن الأساطير المنقولة ، وفيها جعل أناشيد الجوقة مجرد فواصل موسيقية لاتشير إلى  
حوادث الحكاية ، وتوسع في استخدام السلم الملون والأشكال الموسيقية المزوقة . ولم  
يبق لدينا من آثاره إلا قرابة أربعين بيتاً أو أقل .

(١) بعض الأحداث التي يرويها التاريخ تبدو غير محتملة ، بل مستحيلة ، حتى  
يأتى الشاعر فيجعل منها قصة محكمة السرد مقبولة التصديق .

(٢) سيعرف أرسطو «الخرافة البسيطة» في الفصل العاشر .

(٣) قارن ما يقوله في «مابعد الطبيعة» ص ١٠٩ . ب س ١٩ : « إن ملاحظة  
الوقائع تشهد حقاً بأن الطبيعة ليست سلسلة من الأحداث العارضة ، وكأنها تراجيدية  
رديفة » .

(٤) في النص هنا خلاف ، في التفسير وبالتالي في الترجمة ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες :  
فترى هاردي وبستلي Pistelli وكثيرين يترجمونه هكذا : « يصنعون » =

أكثر مما يقتضى الموضوع ، فيضطرون غالباً إلى تفويض التسلسل الطبيعى للأحداث .

- ولست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام ، بل هى أيضاً محاكاة أحوال من ١٤٥٢  
شأنها إثارة الرحمة والخوف ، وهذه الأحوال تظهر خصوصاً حينما نواجه أفعالا  
تطراً فجأة وعلى غير انتظار منا ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة . وأمام  
هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التى تقع من  
نفسها اتفاقاً ( وحتى الأحداث التى تقع اتفاقاً تكون أكثر مثاراً للدهشة إذا بدت  
لنا كأنها وقعت عن قصد معلوم ، كما هى الحال مثلاً فيما وقع من تمثال ميتوس  
فى أرجوس حينما قتل الرجل المسئول عن مقتل ميتوس بأن سقط عليه فى اللحظة  
التي كان فيها يشاهد <sup>(١)</sup> عيداً — فمثل هذه الأحداث لا تبدو أنها من نتائج  
الاتفاق والصدفة ) . ولهذا فإن الخرافات ( الحكايات ) التى تؤلف على النحو  
الذى شرحناه هى بالضرورة أحمل الحكايات . ١٠

١٠

## الفعل البسيط والفعل المركب

[ فى هذا الفصل القصير تعريف الخرافة ( الحكاية ) البسيطة والمركبة اللتين  
أشار إليهما فى الفصل السابق ( ص ١٤٥١ ب س ٣٤ ) ، وتكرار القول فى الوحدة  
الضرورية والاحتمالية حتى فيما يتصل بالتحول والتعرف ]

والحكايات ( الخرافات ) بعضها بسيط والآخر مركب ، لأن الأفعال  
التي تحاكيها الخرافات هى على هذا النحو أيضاً . وأقول عن الفعل إنه « بسيط »

= ( مسرحيات ) للمسابقات ؛ ولكن روستانى Rostagni يفسره هكذا : « يؤلفون  
أجزاء لللقاء » ، ويؤيده فى هذا التأويل سئيتا ( فى شرحه على ترجمة پستلى  
ص ٢٧ تعليق ٤ ) لأن كلمة  $\alpha\gamma\omega\nu\iota\sigma\mu\alpha\tau\alpha$  ليست  $\alpha\gamma\omega\nu\alpha\varsigma$  ( = مسابقات ) ، بل  
هى اصطلاح مستعمل فى الخطابة بمعنى « خطبة مليئة بالتفخيم »  $\delta\omicron\chi\lambda\iota\kappa\eta\ \epsilon\pi\alpha\delta\epsilon\iota\chi\iota\varsigma$  ؛  
ومن هذا رأى الأخير أيضاً ألبيدجاني Albeggiani ( فى ترجمته ص ٢٦ س ٨ — س ٩ ،  
فيرنتسه سنة ١٩٤٦ ط ٤ ) .

( ١ ) قصة ميتوس Mityx هذه رواها أيضاً افلوطرخس ( de sera numinis Vindicta  
ف ٨ ص ٥٥٣ ) نقلاً عن أرسطو . ويبدو أن ميتوس هذا هو الذى تحدث عنه  
ديموستينيس ( 33, LIX ) وأنه كان فائزاً فى السباق . =

١ إذا كان مُحْكَمًا وواحدًا بالمعنى الذى حددناه سابقاً ، وكان تغير المصير قد حدث دون تحول ولا تعرُّف<sup>(١)</sup> ؛ ويكون « مركباً » إذا كان تغير المصير قد تم بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معاً .

وهذان ( التعرف والتحول ) يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسه بحيث يصدر عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً أو احتمالياً ؛ ففارق كبير بين أن تقع هذه الأحداث بسبب تلك الأحداث الأخرى ، وأن تقع عقب غيرها .

١١

## التحول والتعرُّف

[ها هنا يشرح معانى التحول والتعرف ، وهما من أنجع الوسائل فى تحصيل التأثير المقصود من المأسى ، بما فيها من تضاد ومفاجأة . ثم يبين أن خير المأسى ما جمع بين التحول والتعرف معاً ، فيقع تحول ( أى تغيير كلى فى مجرى الحوادث ) نتيجة لتعرف الأشخاص . ولأهمية هذه المسألة سيعود أرسطو إليها مرة أخرى فى الفصل السادس عشر]

والتحول هو انقلاب الفعل إلى ضده ، كما قلنا<sup>(٢)</sup> ، وهذا يقع أيضاً

= وفى النص θεωροῦντι ويفسر — كما يترجمها بعض المترجمين ( البیدجانی ، ويستلى الخ ) — هكذا : فى اللحظة التى كان فيها يشاهد التمثال .  
أما فى افلوطرخس فقد ورد θεας οὔσης .

(١) تغير مصير البطل فى المسرحية هو المميز الرئيسى فى بنائها . والتحول معناه : تغير مصيره من حال الى حال أخرى مضادة او فى القليل مخالفة تماماً ، والتعرف معناه أن تجرى الأحداث فى بدء المسرحية من غير أن يعرف بطلاها الرئيسيان حقيقة الآخر ، ثم يتعرنه فيتعقد الموقف من جديد إيذاناً بالذروة فى العقدة ، كما فى رواية « افيجينيا فى بلاد الاشقوزيين ( الطورى ) » حينما تتعرف افيجينيا وهى بسبيل تقديم أخيها أورشطس إلى مذبح أرتميس قرباناً أن أورشطس هو أخوها ، ويتعرف هو أنها أخته التى ظن أنها ماتت ، فقرر الفرار من تلك البلاد وسعها صورة الالهة أرتميس .

(٢) عند أرسطو أن كل مأساة تنطوى على تحول : أى انتقال من السعادة إلى الشقاوة ، أو العكس ؛ وهذا الانتقال يمكن أن يقع على نحو غير مشعور به ، قد يمكن =

تبعاً للاحتمال أو الضرورة : ففي مسرحية « أوديفوس » قدم الرسول وفي تقديره ٥ أنه سيسر أوديفوس ويطمئنه من ناحية أمه ، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث عكس الأثر<sup>(١)</sup> ؛ وفي مسرحية « لونقيوس »<sup>(٢)</sup> يجر لونقيوس ليقُتل ويتبعه داناوس لقتله ، ولكن مجرى الحوادث يؤدي إلى أن داناوس هو الذى يُقتل والآخر يظفر بالنجاة .

= توقعه ، مثل هزيمة الفرس في مسرحية اسخيلوس ، وهناك لا يكون تحول ، لأن التحول يقتضى سرعة الانقلاب مما يجعل المرء أمام إحدى حالتين متعارضتين : سخرية الأقدار ، أو المفاجأة .

وقوله : « كما قلنا » : إشارة إلى نهاية الفصل السابع .

وانقلاب الفعل هنا يقصد به مجرى الحوادث كلها في المسرحية ، لآحال شخص بالذات ، كما لاحظ هاردى (ترجمة ص ٨٠) ؛ وإن كان بعض النقاد يرون أن الأمر يتعلق بكل شخص في الرواية : فيكون التحول حينما يصل الشخص إلى غاية أو يقع في موقف مضاد لما توقعه . ويرى هاردى أنه لو صح هذا الرأي الأخير لكان التحول من شأن الرسول ، لا من شأن أوديفوس في المثل الذى ساقه أرسطو هاهنا .

١٧٤) راجع رواية «أوديفوس» (أوديب) ملكاً « لسوفوقليس ، أبيات ٩٢٤ وما يتلوها . — وهذه المسرحية تعد في نظر البعض رائعة الكبرى ، وموضوعها يستخلص من قصة أوديفوس حينما كان ملكاً على ثيبة وزوجاً لايوكاسته ، فاكشف أنه ابن لايوس وقاتله ، وأنه ابن ايوكاسته زوجته ، مما أدى بأوديفوس أن سمل عينيه فأصبح أعمى ، وبايوكاسته أن تنتحر . — وهذا الرسول قد جاء من كورنثوس ليعلن نبأ وفاة فولوبوس Polybos ملك كورنثوس وليدعو أوديفوس ليخلفه على العرش ؛ لكن أوديفوس وقد خاف من النبوءة التى أخبرته أنه سيتزوج أمه ، يفرغ من العودة إلى كورنثوس ؛ هنالك يبين له الرسول أنه هو (أى الرسول) الذى قدم أوديفوس صغيراً ، لما أن أعطاه له أحد الرعاة في جبل قيثايرون ، إلى فولوبوس ومير وفا .

(٢) لونقيوس هو ابن ايجوفتوس Aegyptus وزوج هوفرمنسترا ، وكان لايجوفتوس خمسون ولداً ولأخيه داناوس خمسون بنتاً ، فتنازعا ، ففر داناوس هو وبناته من دارهم في مصر إلى أرجوس التى أصبح داناوس ملكاً عليها . هنالك لحق أبناء ايجوفتوس بنات داناوس إلى أرجوس للاقتراح بهن . فاضطر داناوس إلى الموافقة على هذا الزواج ، ولكنه أمر بناته بأن يقتلن أزواجهن ليلة الزفاف . ففعلن جميعاً ما أمرن به إلا هوفرمنسترا التى أبقت على زوجها لونقيوس . — ومسرحية «لونقيوس» قد ألفها ثيودكتس من فاسلوس ، وكان معاصراً لأرسطو .

والتعرف ، كما يدل عليه اسمه ، انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال : إما من الكراهية إلى المحبة ، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة . وأجمل أنواع التعرف التعرف المصحوب بالتحول ، من نوع ما نجد في مسرحية « أوديفوس » <sup>(١)</sup> .

وللتعرف أنواع أخرى ، لأن ما قلناه يمكن أن يقع بالنسبة إلى الموضوعات غير الحية أو إلى أى شىء كان ، ومعرفة أن هذا أو ذاك قد فعل أو لم يفعل شيئاً من الأشياء يمكن أيضاً أن تكون موضوعاً للتعرف .

بيد أن التعرف الأنسب للخرافة وللعمل هو ذلك الذى أنبأنا عنه ، لأن مثل هذا التعرف مع التحول يثير الرحمة أو الخوف ، ونحن نعلم أن المأساة هى محاكاة لأفعال تثير هذه الانفعالات . ثم إن الشقاوة والسعادة يتوقفان على أمثال هذه الأفعال <sup>(٢)</sup> .

ولما كان التعرف موضوعه الأشخاص ، ففي بعض الأحوال يكون التعرف من أحدهما للآخر : وذلك حينما لا يكون هناك شك في حقيقة أحدهما ، وفي أحوال أخرى يقع التعرف بالنسبة إلى كليهما : فايبيجينا قد تعرفها أورسطس نتيجة لارسال الرسالة <sup>(٣)</sup> ، ولكن كان لابد من تعرف آخر كيما يقع تعرف أورسطس من جانب ايفيجينا .

✓ من بين أجزاء الخرافة ( الحكاية ) أتينا إذن على ذكر جزئين هما : التحول والتعرف ؛ وهناك عنصر ثالث وهو داعية الألم . وقد عرفنا ما التحول وما التعرف ؛ أما داعية الألم ( باثوس *πάθος* ) فهى الفعل الذى يهلك أو يؤلم ، مثل مصارع الأبطال على خشبة المسرح والأوجاع والجروح وأشباهها <sup>(٤)</sup> .

(١) في « أوديفوس ملكاً » . ويفسر هذا التحول بتعرف أوديفوس أنه ابن ايوكاسته ولايوس .

(٢) أى الانتقال من الشقاوة إلى السعادة والعكس ، وهو ما تحدث عنه في الفصل السابع ص ١٤٥١ س ١٣ - س ١٤ وسيعود إليه في الفصل الثالث عشر .

(٣) راجع « ايفيجينا في بلاد الاشقوزيين ( الطورى ) » ليوريفيدس ( أبيات ٧٢٧ وما يتلوها ) . وهذه الرسالة هى التى أعطتها أيفيجينا لفيلاذس ليقدسها إلى أخيها أورسطس ، وهكذا يتعرف الأخير أنها أخته . وبعد هذا تتعرف هى أخيها أورسطس .

(٤) قارن كتاب « الخطابة » ص ١٣٨٦ س ٤ وما يتلوه ، وهوراس في Ep. Pis. بيت رقم ١٨٥ . - وتعريف الباثوس ( داعية الألم ) الوارد هنا يتفق مع التعريف الذى أورده أرسطو نفسه في « مابعد الطبيعة » م ٤ ف ٢١ ص ١٠٢٢ ب س ١٩ .

## تقسيم المأساة من حيث الكم

[ها هنا يبين أرسطو الأجزاء التي تتألف منها المأساة من حيث بناؤها . وهي : الاستهلال ، أى الجزء الذى يسبق دخول الكورس ، والدخيلة ، أى الجزء الواقع بين جوتين ، والمخرج ، وهو الجزء الذى لا يتلوه جوقة . وأغاني الجوقة تنقسم إلى المجاز والمقام ]

١٠. تحدثنا فيما سلف<sup>(١)</sup> عن العناصر التي يجب أن تؤلف منها المأساة . أما إذا نظرنا في بنائها والأقسام التي تنقسم إليها ، لوجدناها كما يلي : المدخل ، والدخيلة<sup>(٢)</sup> ، والمخرج ، ونشيد الجوقة وينقسم بدوره إلى قسمين : المجاز والمقام<sup>(٣)</sup> . والمأساى تشترك كلها في هذه الأقسام ، أما أناشيد المسرح والمناح فخاصة ببعض منها فحسب .

والمدخل قسم تام من أقسام المأساة يسبق دخول الجوقة ؛ والدخيلة قسم تام في المأساة يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة ؛ والمخرج قسم تام في المأساة لا تعقبه أناشيد الجوقة ؛ ومن بين أناشيد الجوقة يكون المجاز *παρόδος* أول نشيد تنشده الجوقة ، والمقام *στάσιμον* هو نشيد للجوقة لا يتضمن أوزاناً أنافاسطية ولا طروخاسية<sup>(٤)</sup> ؛ والمناحة *κόμμος* مرثية أو شكوى تصدر عن الجوقة والمسرح معاً .

(١) راجع الفصل السادس . - وهناك خلاف في صحة نسبة هذا الفصل الثاني عشر إلى أرسطو .

(٢) الدخيلة = *ἐπεισόδιον* ، ولعل معناها في الأصل : « دخول الممثل ليعلن شيئاً للجوقة » ، ثم أصبح معناها المناظر والفصول التي يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الكورس ؛ ويمكن الدخيلة أن تتضمن فصولاً غنائية ومناجيات وأغاني عارضة .

(٣) المجاز = *παρόδος* هو الأغنية التي تصاحب دخول الكورس في المسرح ، أى عبور الجوقة ومجازها إلى خشبة المسرح ؛ والمقام = *στάσιμον* هو الأغنية التي تنشدها الجوقة وهي في « مكانها » أى في الأوركسترا ، وكانت تعبر غالباً عن الأثر الذي أحدثته الدخيلة السابقة عليها .

(٤) شرحنا آنفاً (ص ٥ تعليق ٤) معنى الوزن الطروخاسى وقلنا إنه يتركب من أربع أقدام زوجية طروخاسية ( الطروخاسية تتركب من قدم طويلة تتلوها قدم =

٢ فالأجزاء التي تتألف منها المأساة قد تحدثنا عنها إذن ، فيما سلف ؛ أما إذا اعتبرنا مقدارها وأقسامها المستقلة التي تنقسم إليها ، فهي تلك التي أتينا الآن على ذكرها .

## ١٣

### الأفعال والأخلاق في المأساة

#### حل العقدة

[في هذا الفصل يرسم أرسطو خصائص المأساة المثالية كى تؤدي الغرض منها وهو إثارة الرحمة والخوف . ولما كان مثار الرحمة فينا هو مشاهدة آلام يعانها شخص لا يستوجبها ، ومثار الخوف هو على حال إنسان شبيه بنا ، فإن البطل في المأساة يجب أن يكون شخصاً شبيهاً بنا ، وأن يكون خيراً بطبعه ، وأن تحمل به المصائب لا لاثم اقترفه ، بل نتيجة خطأ كبير . فهذه الشروط وحدها يمكن الشعور بالعطف نحو البطل في المأساة والرحمة له ، على أن يكون حلول المصائب به أمراً يبدو مقبولا ومعقولا ، لا من مجرد الظلم الأعمى ، فيكون خيراً كل الخير ومع ذلك تأتيه النوائب ، فهذا غير مقبول ولا معقول . كذلك من المواقف غير المقبولة أن يكون شريراً ويتحول من الشقاوة إلى النعيم أو العكس : ففي الحالة الأولى لا يتفق هذا مع ما تقتضى به العدالة ، وفي الحالة الثانية يخلو الموقف من الطابع الأسى : إذ شقاوة الشرير بطبعه لا تثير فينا الرحمة له والخوف عليه ، لأنه يستحق ما أصابه . ولهذا يدخل أرسطو شرطاً ثالثاً في المأساة وهو : الشعور بحب الإنسانية ، أو الشعور الانساني ، وهو الشعور بأن الشرير يجب أن ينال عقابه وأن الخير إذا أصابته مصيبة استحق منا العطف والرحمة والخوف . ثم يبين أرسطو أن المأساة المثلى هي التي تراعى فيها هذه الأمور لأنها الخصائص الحقيقية للمأساة ، أما المأسى ذوات المواقف المزدوجة فادنى مرتبة وأوضع شأنًا]

أى المواقف يجب البحث عنه ، وأيتها يجب تجنبه في تأليف الحكايات ، وأين نجد الوسيلة لنجعل المأساة تنتج الأثر الخاص بها ؟ هذا ما يخلق بنا الآن بياناً على ضوء ما قلناه .

= هكذا قصيرة (—) ، الثلاث الأولى منها يمكن أن تنتهى بمقطع طويل ، والأخيرة منها مقطوعة ، هكذا :

— U — U | — U — U || — U — U | — U — U

أما الوزن الأناطسطي فكان في الأصل شبيهاً بأوزان السير والحرب ، ويظهر في المسرحيات خصوصاً في المجاز ( παράοδος ) ، والأناطاسط ( = مقلوب ) يتركب من قديسين قصيرتين تتلوها قدم طويلة هكذا : — U U — . ومعنى طروخاسى = جار ، وأناطاسطى = مقلوب .

ولما كان تأليف الحكاية في أجمل المآسى يجب أن يكون مركباً لا بسيطاً<sup>(١)</sup> <sup>٢</sup> وكانت المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة ( لأن هذا هو الغرض <sup>١</sup> من المحاكاة التي من هذا النوع ) - فمن البين أولاً أنه يجب ألا يظهر فيها الأخيار <sup>٥</sup> منتقلين من السعادة إلى الشقاوة ( فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة ، بل يثير الاشمئزاز ) ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة إلى السعادة ( فهذا أبعد الأمور <sup>٥٣</sup> عن طبيعة المأساة لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة : فلا يوقظ الشعور الانساني ولا الرحمة ولا الخوف ) ولا اللثيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاوة<sup>(٢)</sup> ( فثقل هذا قد يثير عاطفة الانسانية ، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً ، لأن أحدهما موضوعه البائس غير المستحق للبؤس ، والآخر موضوعه الرجل الشبيه بنا . فان الرحمة موضوعها الانسان الذى لا يستحق شقائه ، والخوف موضوعه الانسان الشبيه بنا ؛ ففي هذه الحالة لن يكون من شأن الحادث أن يستثير الرحمة ولا الخوف ) .

بقى إذن البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى فى هوة الشقاء ، لا للوئم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه ، وكان ممن ذهب سمعه فى الناس وترادفت عليه النعم ، مثل <sup>١٠</sup> أوديفوس وثوئستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسر .

فيجب فى الحكاية إذن أن تكون بسيطة لتكون جيدة ، لا أن تكون مزدوجة<sup>(٣)</sup> كما يشاء البعض ، وأن يكون ثمت تحول من السعادة إلى الشقاوة لا من الشقاوة إلى السعادة ، تحول لا ينشأ عن اللوئم والحساسة ( فى طبع البطل ) .

(١) راجع ما قاله من قبل فى الفصل العاشر فى تعريف هذه الألفاظ .

(٢) إذا كان الشخص لثيماً بطبعه وانتقل من السعادة إلى الشقاوة ، فقد يكون فى هذا عدالة ، ولكن هذا لن يثير فينا رحمة ولا خوفاً وكلاهما ضرورى فى طبيعة المأساة ، وذلك لأن عدالة القصص لا تبعث على الخوف ولا على الرحمة ، بل بالعكس تبعث على الرضا . والرضا لا يمكن أن يدخل عنصراً فى تكييف المأساة .

(٣) البساطة والازدواج يتعلقان ها هنا بالنهاية فى المأساة . فالحكاية البسيطة هى التى تنتهى بحل واحد ، والمركبة هى التى تنتهى بحلين ، كما سترى فى نهاية الفصل عن النهاية المزدوجة لأوديسوس .

١ بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذى ذكرنا أو خير منه لا أسوأ .  
وآية صدق هذا ما وقع ( فى ميدان المأساة نفسها ) : فقد كان الشعراء  
فى البدء يعالجون من الحكايات ما تيسر لهم دون تمييز ، أما اليوم  
فان أجمل الناسى تولى فى تاريخ عدد قليل من الأسر وتناول أمثال  
ألقميون (١) ، وأوديفوس ، وأورسطس . ومليسا غرس (٢) ، وثوئستيس (٣)

(١) ألقميون Alcmaeon : فى الأساطير اليونانية هو ابن امفياروس ، اشترك  
مع الاثيغونيين Epigono ( أبناء الأبطال السبعة الذين زحفوا على ثيبة ) فى الحملة  
على ثيبة كما أسره أبوه ، وفى أثناء عودته ثار لأبيه — كما أمره — من أسره  
أريفوله ؛ ولهذا تعقبته الفوريات Furies من مكان إلى مكان ، شأنه شأن  
أورسطس . وفى أركاديا فى مدينة فسوفيس Psophis تطهر بعض التتطهر على يد  
فاجيوس Phageus واقتربن بابتته ، وقدم لها عقد هرمونيا . ولكن الجذب بدأ يصيب  
تلك البلاد ، فارتحل لاكتشاف أرض لم تكن الشمس قد أشرقت عليها حينما قتل أمه ،  
ووجد هذا البلد المنشود فى جزيرة طفت حديثاً عند مصب نهر أخيلوس ، وهناك اقترن  
بكليرويه Callirhoe ، ابنة أونوريوس ملك قاليدون ، فسألته عقد هرمونيا ، فحصل  
عليه من فاجيوس بادعاء كاذب . فلما عرف فاجيوس أن ألقميون خدعه ، أمر أبناءه  
بقتل ألقميون . ففعلوا . فقام ابنه أكارذان وأمفيتورس بالانتقام لأبيهما ، فقتلا فاجيوس  
وأبناءه ، ونذر العقد المشؤم لأبولون فى دلف .

(٢) ملياغرس Meleagros : ابن أونوريوس ملك قاليدون المذكور فى التعليق  
السابق . وقد تنبأت الأقدار عند ميلاده بأنه سيظل حياً طالما ظل ضغت فوق النار  
من غير أن يحترق ، فاخذته أمه وحفظت بالضغث بعناية . ولما كان صغيراً ، نسي  
أبوه أن يقدم القرابين لأرتميس ، فغضبت هذه الإلهة وأرسلت إلى قاليدون خنزيراً  
وحشياً لاهلاك أهل قاليدون ، فجمع ملياغرس فرقة لمهاجمة هذا الوحش فأفلح فى القضاء  
عليه وكانت الضائدة العذراء أطلنطا أول من جرحه . وكان ملياغرس يجلبها ، فأهداها  
رأس الوحش . فغضب أخواله من هذه المحاباة وسعوا لاختطافها منها ، فقتلهم  
ملياغرس . فلما علمت أمه الثاكا بما فعل من قتل إخوتها ، ألقت بالضغث فى النار ،  
فلما احترق الضغث مات ملياغرس .

(٣) ثوئستيس = Thyestes : ابن فيلوفس Pelops وهيفوداميا Hippodamia ،  
وحفيد طنطالس . غرر بأيروفة Aerope زوجة أخيه أطراوس Atreus لأنه رفض  
أن يشركه فى عرش أرجوس ؛ وما علم أطراوس بهذا طلق أيروفة ونفى ثوئستيس  
من مملكته ، ثم استدعاه من المنفى بقصد الانتقام من خيائته . ودعاه إلى مأدبة فاخرة  
ولكنه قدم له فيها لحم أحد أولاده ، وحرص على توكيد هذا الخبر له بأن أظهره على =

وطاليفوس<sup>(١)</sup> وأشباههم ممن حلت بهم النوائب أو كانوا سبباً فيها .  
هكذا إذن يجب أن تؤلف المأساة المثلى كما تقتضيها قواعد الفن .

لهذا يخطئ<sup>(٢)</sup> الذين ينقدون يوريفيدس حينما يأخذون عليه أنه يسير على هذا النمط في مآسيه فيعظم كثيراً منها بجائمة أئمة . والحق أن هذه الطريقة لا غبار عليها كما قلنا . وهاك أبلغ شاهد على ما نقول : في المسرح وفي المباريات تبدو المآسى التي من هذا النوع أبرعها وأتقنها إن أحكم صنعها ، ولهذا أضحي يوريفيدس — وإن فاته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء<sup>(٣)</sup> الفني — أبرز الشعراء في تأليف المآسى .

وفي المرتبة الثانية تأتي المأساة التي يضعها البعض في المقام الأعلى ، وهي تلك التي يزدوج فيها مجرى الحوادث ، كما في « الأوديسا » ، وتنتهى بحلول متعارضة للأخبار والأشعار . ووضعها في المرتبة العليا إنما هو بسبب ضعف الجمهور<sup>(٤)</sup> ، لأن الشعراء يلائمون بين أعمالهم و (أذواق) الجمهور فيؤلفون له ما يروقه . ولكن اللذة التي يجلبها هذا النمط غريبة عن المأساة وأقرب إلى الملهاة

---

== بقية جثة ابنه ! ولقد قيل إن هذه الفعلة كانت من الشناعة حتى إن الشمس قدحولت مجراها عن الأرض في تلك الساعة حتى لا ترى هذا المنظر الرهيب ! ففر ثوئستيس من لدن أخيه . وبعد زمن مر بمخارة مقدسة للالهة مينرفا ورأى فتاة ففسق بها قسراً وكانت هذه الفتاة هي ابنته فيلوفيا Pelopea وهو لا يدري .

(١) طاليفوس = Telephus ، ابن هرقل ، كان ملكاً على الموسيين . ولما كان اليونانيون في طريقهم إلى طروادة فزلوا في بلاده ، وجرحه آخيلوس في معركة . ودله الوحي على أن جرحه ان يشفيه إلا الجراح . واكتشف أن المقصود بالجراح هنا هو الرمح ، فشفي جرحه بوضع صدى من الرمح عليه . — وليوريفيدس مسرحية بهذا العنوان ، لم تصل إلينا ، ولكن ارسطوفانس سخر من واقعيتها .

(٢) أى يقعون في نفس الخطأ الذي وقع فيه النقاد الذين طالبوا بأن يكون للمأساة حل مزدوج .

(٣) الترجمة الحرفية : لأنه أعوزه الاقتصاد في بناء الأثر الفني . — وذلك أن يوريفيدس كان يدخل كثيراً من الحشو والامتطراد في بناء مسرحياته : جوقات لا تتصل بالموضوع ، وإسهاب في الحوار ، ولا يبرز شخصياته بوضوح إلخ .

(٤) لأن الجمهور لا يحب المواقف التي تثير الاضطراب الشديد في نفسه ، بل يميل إلى مواقف ترضيه .

لأن الأشخاص في الملهاة وإن كانوا في مجرى الحكاية أعداء ألداء، مثل أورشطس<sup>(١)</sup> وإيجسثوس، ينتهى أمرهم بأن يصبحوا أصدقاء، لا قاتل بينهم ولا مقتول.

١٤

١٤

## الرحمة والخوف، معظم الموضوعات مأخوذ من المنقول

[ في هذا الفصل إجابة عن السؤال الثالث الموضوع في مستهل الفصل الثالث عشر: «من أين نأتى بالأثر الخاص بالمأساة؟» والجواب أن الأثر التراجيدى، وما يستتبعه من اللذة والسلوى، يجب أن يصدر لا عن وسائل خارجية مثل الفعل المسرحى، بل عن مجرى الفعل وإتقان المحاكاة. ثم يفصل القول في مختلف المواقف التى عنها تنبثق معانى الرحمة والخوف، ويبين أن أبرع المشاهد الأليمة هو الموقف الذى يكون فيه الانسان على بتات أن يفعل فعلاً منكراً لجهله، فاذا عرف توقف؛ ثم موقف من يأتى فعلة شنيعة بسبب جهله بشنائعها ثم يقع له أن يعرفها فيما بعد؛ وثالثاً يأتى موقف من يفعل وهو عالم بما يفعل. أما من يعلم ويكون على وشك أن يفعل ثم يتوقف - فموقفه لا يصلح للمأساة ]

١٤، ب والخوف والرحمة يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحى ويمكن أيضاً أن ينشأ عن ترتيب الحوادث، والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء. ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذ الرحمة بصرها. وإن لم يشهدها: كما يقع لمن تروى له قصة أوديفوس. أما لإحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحى وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضى غير وسائل مادية.

١٠ أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحى أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها. فلما كان الشاعر يجب عليه أن يجتلب اللذة التى تهيوها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة، فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث<sup>(٢)</sup>.

(١) نعل هنا إشارة إلى مسرحية «أورشطس» لألكسيس، الشاعر الكوميدي فى العهد الوسيط للكوميديا اليونانية.

(٢) هنا مسألة مهمة وهى مسألة التأثير ومصدره فى المأساة. وأرسطو يقرر هنا أن التأثير يجب أن يصدر عن مجرى الحوادث وتشابكها فقط، لا عن عوامل خارجية =

فلننظر الآن في الحوادث التي تقع : أيها يثير بطبعه الخوف ، وإيها يثير بطبعه الرحمة .

- هـ إن هذه الحوادث تقع بالضرورة بين أشخاص أصدقاء أو أعداء ، أو لا هؤلاء ولا هؤلاء . فإن كان الأمر بين عدو وعدو ، سواء التحم في النزاع فعلاً أو وقفاً عند النوايا ، فإنه لا يثير الرحمة ، اللهم إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب . والأمر كذلك إذا تعلق بأشخاص ليسوا أصدقاء ولا أعداء . أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الأحداث الدامية بين أصدقاء ، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع ، وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها ، أو الابن في حق أمه — نقول : إن هذه هي الأحوال التي يجب البحث عنها (١) .

- هـ وليس لنا أن نغير في الحكايات المنقولة ، أعني مثل كون أفلوطيمسطرا يجب أن يقتلها أورشطس ، وأريفوله يقتلها ألقميون ؛ لكن على الشاعر أن يبحث عن الروايات المنقولة ويحسن استخدامها . وسنشرح ما نقصد من حسن الاستخدام . والفعل يمكن أن يجري على غرار ما فعل القدماء من الشعراء فيكون الأشخاص على علم ووعي ، كما فعل يوريفيدس حينما مثل ميديا (٢) وهي

= تصطنع على السرح . — وقد اختلف الشراح في فهم الكلمة الواردة في النص هنا : χορηγία وترجمناها بقولنا « تأليف الأحداث » . فقد ترجمها فلا : Adminiculum ( — ذريعة ، أداة مساعدة الخ ) ، وترجمها بتسى Pazzi هكذا : impendium ( التكاليف ) وترجمها إيرفك Ueberweg هكذا : Unterstützung durch aeussere Mittel : ( أي الاستعانة بوسائل خارجية ) .

(١) يرى هاردي ( ترجمته الفرنسية ص ٨١ س ٥ ) أن هذا المبدأ القابل للمطعن يفسر بما يعطيه أرسطو للرحمة من أهمية خاصة في المأسة ، راجع « الخطابة » م ٢ ف ٨ ص ١٣٨٦ س ١٠ .

(٢) ميديا — μήδεια في الأساطير اليونانية : ساحرة مشهورة ابنة ايتيس ملك قولخيس . ولما جاء اياسون إلى قولخيس بحثاً عن الجديلة الذهبية ، عشقته ميديا ، وبفضلها أنقذ الأرغونوت . وفي معبد هيكتاته أقسم ايمين الوفاء . فلما انتهى اياسون من القضاء على كل العقبات التي وضعها ايتيس في طريقه ، أبحرت ليديا مع الغزاة إلى بلاد اليونان . ولتقف مطاردة أبيها مزقت أباها أبسورتوس أشلاء وضعتها في طريق سيمرفيه =

تقتل بنيتها . ويمكن أيضاً أن يرتكب الأشخاص المنكر ، لكنهم يرتكبونه وهم لا يعلمون ، ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد ، مثل الذى وقع فى « أوديفوس » ٣٠ سوفوقليس : وفيها يرتكب الشخص فعلته خارج المسرحية ، لكن يقع أيضاً أن تتم الفعلة فى المأساة نفسها ، كما فعل ألقميون فى المسرحية التى ألفها أستودمنطوس (١) ، أو ، أو طاليغونوس فى « أودوسوس الجريح » (٢) .

وتمت حالة الثالثة : وذلك أن الشخص فى اللحظة التى يتهيا فيها أن يرتكب — جهلاً — فعلاً لا مرداً له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه . وعدا هذه الأحوال الثلاثة لا توجد حالة (٣) أخرى : لأننا إما أن نفعل أو لا نفعل ، عن علم أو بغير علم .

وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذى يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع : فإنها تثير الاشمئزاز ويعوزها طابع المأساة لأنها خالية من الفواجع . ولهذا لا نرى شاعراً يقدم لنا موقفاً كهذا ، أو لا نجده إلا نادراً : مثل موقف هيمون بازاء أقربيون فى رواية « أنتيجونه » (٤) . وفى المرتبة الثانية تأتى الحالة التى فيها ينفذ الفعل ؛ والأفضل فى هذه الحالة أن ينفذ الشخص بغير أن يعلم ثم يتعرف بعد التنفيذ ، إذ الفعل حينئذ لن يكون داعياً للاشمئزاز ، والتعرف يسبب مفاجأة .

= ايتيس . ثم كان بعد ذلك أن خان إياسون حبها بأن عشق أغلوقة ، ابنة الملك ، فطلقت منه ، وانتقامت لنفسها بأن تسببت فى موت أغلوقة والقضاء على أسرتهما ؛ وزادت انتقامها بشاعة بأن قتلت اثنين من بنيتها فى حضرة أبيهما إياسون ! ولا حاول إياسون الانتقام من وحشيتهما ، فرت فى الهواء على عربة يحملها تنينان طائران .

(١) استودمنطوس — Αστυδάμαντος ، كان معاصراً لأرسطو ، ويقال إنه ألف ٢٤ مأساة وفاز فى ١٥ مباراة ؛ ولم يبق لنا شيء من رواية « ألقميون » .

(٢) طاليغونوس = Τηλέγονος ، ابن أودوسوس ذهب إلى إيثاكا للبحث عن أبيه ، وجرح أباه جرحاً مميتاً وهو لا يعرفه . ولعل أرسطو يشير هنا إلى مسرحية سوفوقليس بعنوان Οδυσσεὺς Ἀκανθοπλῆξ

(٣) هناك فى الواقع حالة رابعة وذلك حينما يعرف زيد من هو عمرو ، ويدبر له مكيدة ، ولكنه لا ينفذها .

(٤) راجع « أنتيجونه » لسوفوقليس ، أبيات ١٢٣١ وما يتلوها . والاشارة هنا إلى المشهد الذى فيه يطعن هيمون أباه أتر يون بسيفه ولكنه يخطئه ثم يقتل نفسه بهذا السيف .

وخير الأحوال كلها الحالة الأخيرة ، ومثالها ما في « كرسفونطس » (١) حينما تم ميروفا بقتل ابنها ولكنها لا تقتله إذ تتعرفه من هو ؛ وفي « ايفيجينيا في بلاد الاشقوزيين ( الطوري ) » (٢) حينما تم الأخت بقتل أخيها ، وفي « رهليه » (٣) حينما هم الولد بتسليم أمه ولكنه يتعرفها .

وهذا يفسر السبب فيما قلناه سالفاً من أن المأسى تؤلف حول عدد قليل من الأسر (٤) : لقد جد الشعراء في البحث ، ولكن هذا ليس من شأنهم ، وإنما هي الصدفة هي التي كَيِّضَتْ لهم الوسيلة لايجاد مواقف من هذا النوع في الحكايات ، ولهذا اضطروا إلى الاستعانة بالتاريخ الخاص بالأسر التي تقع فيها وحدها أمثال هذه الكوارث .

وحسبنا هذا بياناً لتأليف الوقائع ونوع الحكايات .

١٥ ✓

## الأخلاق

[في هذا الفصل بيان بتمثيل الأخلاق في المأساة : والأخلاق هاهنا بمعنيين : التكوين الطبيعي للإنسان الذي يميز المرأة من الرجل ، والشيخ من الفتى ؛ ثم محصل العادات المكتسبة ؛ أي أن الأخلاق تشمل الفطرة والاكتساب . والفطرة والارادة يكشفان عن الخلق إذا دلا على نزوع نحو خصائص معلومة ، تكون في مجموعها طابعاً ذاتياً مستقلاً يتميز به الشخص . ويشترط في الخلق أربع صفات : النبيل الذي يجعلنا نقدره ونعجب به ، واتفق صفاته المختلفة مع خلقه الأصيل ، والتشابه بين الشخص وبين الأصل أو الرواية التاريخية عنه ، ثم التماسك والاحكام . وفي ثنايا هذا البحث يعرض الكلام عن قوانين الاحتمال والضرورة مما يؤدي بأرسطو إلى تناول مسألة «الاله (النازل) بواسطة آلة» ، أي التخلص الصناعي]

(١) كرسفونطس Cresphontes ملك مسينا ، قتله فولوفونطس ، كما قُتل ابنه ؛ وكان له ابن ثالث هو ايفوطس Aepytus أنقذته ميروفا وأبعد من البلاد واضطرت ميروفا إلى الاقتران بفولوفونطس . فلما بلغ ايفوطس أشده قتل فولوفونطس واستعاد الملك . — ومسرحية « كرسفونطس » تأليف يوريفيدس لم تصل إلينا .

(٢) رواية يوريفيدس المشهورة ، وقد وصلتنا كاملة ، راجع الأبيات ٧٢٧ . بايتلوها . (٣) هذه المسرحية مجهولة تماماً .

(٤) ما قاله سالفاً يشير به إلى ص ١٤٥٣ ١٩٩ . — ولقد كان الشعراء =

أما الأخلاق فأمرها يتناول أربع مسائل : الأولى أن تكون فاضلة . والخلق إنما يوجد ، كما قلنا سالفاً<sup>(١)</sup> ، إذا كانت الأقوال أو الأفعال تدل على سلوك محدود ، إن كان حميداً كان الخلق حميداً<sup>(٢)</sup> . وكرم الأخلاق يوجد في كل طبقة من طبقات الأشخاص : فالمرأة يمكن أن تكون خيرة ، وكذلك العبد ، وإن كانت المرأة لعلها أن تكون مخلوقاً أدنى مرتبة ( من الرجل ) ، والعبد مخلوق خسيس . — والمسألة الثانية هي التوافق : فيمكن الشخص أن يتسم بسمة الرجولة ، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك<sup>(٣)</sup> .

وثالثها المشابهة<sup>(٤)</sup> ، وهذه تختلف عن جعل الخلق كريماً وموافقاً كما قلنا . ورابعها الثبات<sup>(٥)</sup> ؛ وحتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ<sup>(٦)</sup> ( منطقي ) مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، فيجب أن يظل دائماً غير متكافئ .

ومن الشواهد على الخلق الخسيس الذي لا تبرره أية ضرورة فنية منلاوس في « أوسطس »<sup>(٦)</sup> ؛ وعلى الافتقار إلى التوافق نذكر شاهداً شكوى أودوسوس في « اسقولييه » ، وخطبة ميلانافى<sup>(٧)</sup> ؛ وعلى عدم الثبات نذكر

= القدماء في نظر أرسطو قليلي البضاعة والعلم يشئون فهم ولهذا قل حظهم من الابداع فاقصروا على هذا العدد القليل من الموضوعات التي رأوها صالحة لتأليف المآسى .

(١) إشارة إلى ص ١٤٥٠ ب س ٨ .

(٢) راجع فيما بعد ص ١٤٥٤ ب س ١١ — س ١٥ .

(٣) أرسطو في كتاب « السياسة » ( ص ١٢٧٧ ب س ٢٠ ) يقول إن الشجاعة في المرأة غيرها في الرجل .

(٤) أى التشابه بين الشخص كما ترسمه المسرحية ، وبينه كما ترسمه الروايات المنقولة في الأساطير وما إليها .

(٥) أى أن يكون الشخص منطقياً مع نفسه ، متماكك الصفات .

(٦) إحدى مآسى يوريفيدس التي وصلت إلينا ؛ ومن هذا وما سيقوله في الفصل ٢٥ ( ص ١٤٦١ ب ) يتبين أن أرسطولا يستبعد سبئ الخلق من المآسى ، ولكنه يرى أن يكونوا أشخاصاً ثانويين مفيدين في إحداث الأثر التراجيدى .

(٧) خطبة ميلانافى كانت توجد في مسرحية « ميلانافى الحكيمة » ليوريفيدس ( راجع نوك Nauk شذرة رقم ٤٨٤ = فون أرني Arnim ص ٢٧ ، شذرة =

شاهداً ايفيجينيا في أوليس ، لأن ايفيجينيا الضارعة لا تشابه مطلقاً ايفيجينيا كما تظهر من بعد في مجرى المسرحية (١) .

٣٥ ويجب كذلك أن نبحت — في الأشخاص ( الأخلاق ) وفي تأليف الحكايات — عما هو ضرورى أو محتمل ، بحيث يكون من الضرورى أو المحتمل ( المقبول ) أن هذا الشخص أو ذاك يتكلم أو يفعل على نحو معين ، وأنه بعد هذا ينتج هذا .

ومن البين كذلك أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل إلهى كما هو الشأن في مسرحية « ميديا » وفي « الإلياذة » بمناسبة عودة السفن (٢) : بل بالعكس ، يجب ألا نلجأ إلى تدخل الآلهة إلا بالنسبة إلى الأحداث التى تجرى خارج المسرحية ، أو التى وقعت قبلها وليس فى وسع المرء أن يعلمها ، أو الأحداث التى وقعت من بعد وكانت فى حاجة إلى التنبؤ بها والاعلان عنها ؛ لأننا نعتزف للآلهة بالقدرة على رؤية كل شىء . — ويجب ألا يكون فى الوقائع شىء غير معقول ؛ وإن كان فيها شىء من ذلك فيجب أن يكون خارجاً عن المأساة ، كما هو الشأن فى « أوديفوس » لسوفوقليس (٣) .

ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا ، فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية . كذلك الحال فى الشاعر : إذا حاكى أناساً شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع فى أخلاقهم ، فيجب عليه أن يجعل منهم

(= رقم ٤) ، وقد سخر من مطلعها أفلاطون فى « المأدبة » ( ١١٧٧ ) . وفى هذه الخطبة يتكلم ميلانافى على لسان امرأة عاملة .

(١) راجع « ايفيجينيا فى أوليس » الأبيات رقم ١٢١٣ وما يتلوها ؛ والتناقض يراه أرسطو هنا بين ايفيجينيا وهى تضرع حتى لا تقتل ، وبينها فيما بعد وهى تتقدم إلى الموت بشجاعة .

(٢) مسرحية « ميديا » ليوريفيدس ، والاشارة إلى العربة المحنطة التى هربت بها ميديا ( راجع « ميديا » أبيات ١٣١٧ وما يتلوها ) . — والاشارة فى « الإلياذة » إلى ظهور الآلهة آتينييه لتنصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم .

(٣) راجع الفصل ٢٤ ص ١٤٦٠ اس ٢٩ .

أعجاذاً ممتازين : مثل أخيلوس عند أجاثون وهوميروس : فقد صوراه نموذج  
الصلابة .

ذلك ما يخلق بنا النظر إليه بعين الاعتبار ، كما يجب أن نهتم كذلك  
بالأمور المتصلة بالتمثيل المصاحب بالضرورة لفن الشاعر<sup>(١)</sup> : ففي هذا أيضاً  
قد نفع في شتى الأخطاء . وهذه مسألة قلت فيها الكفاية في كتبي المنشورة .

١٦

## التعريف

[ تبيين آنفاً ما هو التعرف في الفصل ١١ ( ص ١٤٥٢ ، ١٤٥٣ ) ، وها هنا يعود  
إلى تفصيل القول فيه بعد أن فرغ من الحديث عن الأجزاء الرئيسية في بناء المسألة .  
فيقسم التعرف إلى أربعة أنواع : التعرف بواسطة العلامات ، والتعرف الذي يؤلفه  
الشاعر وبرتبه ، والتعرف بالذاكرة ، والتعرف بالقياس . وهذا التصنيف منتزع من  
أحوال المسرح الواقعية في ذلك الحين ، لا وفقاً لبدأ تقسيم عقلي . ثم يقسم التعرف إلى  
طبيعي وصناعي ]

قلنا آنفاً ما هو التعرف . أما أنواعه فنمها : ( أولاً ) التعرف بالعلامات  
الخارجية ، وهو أبعد أنواعه عن الفن وإن كان أكثرها شيوعاً في الاستعمال  
للافتقار إلى ما هو خير منه . وبعض هذه العلامات فطري ، مثل « الحربة التي  
ترى على أبناء الأرض<sup>(٢)</sup> » أو « النجوم » التي نجدتها في « ثوستيس » لكركينوس<sup>(٣)</sup>

(١) العبارة هنا غامضة لم يتفق المترجمون والشرح على فهمها : فبعضهم يترجمها  
كما فعلنا ( هاردي ) ، وبعضهم يترجمها : « نهتم كذلك بالقواعد المتعلقة بالإحساس التي  
تصاحب الشعر بالضرورة » ( روستاني ، ألبيدجاني ) ، والبعض الآخر : « نهتم كذلك بما هو  
وافق للعواطف التي على الشعر إثارتها » ( بستلي Pistelli ويوافقه سئيتا ) . وإيرفك  
يقتر ب من الرأي الثاني فيقول : « ونهتم كذلك بما يتصل بمقومات التمثيل الحسي الذي  
يصاحب الشعر بالضرورة » الخ .

(٢) أبناء الأرض هم الاسبرطيون ، الذين ولدوا من أسنان التنين التي نثرها  
كادموس ، وكانوا يحملون هذه العلامات . — والنص مأخوذ من مؤلف مجهول .

(٣) يوجد رجلان بهذا الاسم كلاهما مؤلف للمأسى ؛ و« النجوم » نعلها أن تكون  
العلامات البراقة التي كانت ترى على أكتاف ذرية فيلوفس Pelops ، ومن المحتمل أن  
يكون كركينوس قد سماها « نجوماً » .

وبعضها الآخر مكتسب : وهذه إما موجودة في البدن ، مثل الندوب ، أو منفصلة عنه مثل العقود ، أو القفص الذي يؤدي إلى التعرف في مسرحية «تورو»<sup>(١)</sup> .

ويمكن الافادة من هذه العلامات بدرجات متفاوتة ؛ فأودوسوس قد تعرفته ، بواسطة الندبة التي فيه ، مربيته على نحو ، ورعاة الخنازير على نحو<sup>(٢)</sup> آخر . والواقع ان التعرفات التي يراد منها الاستدلال على حقيقة الشخص أبعد عن الفن وكذلك كل التعرفات التي من نفس النوع ؛ أما التعرفات الصادرة عن التحول ( أى الفجائية ) ، مثلاً وقع في مشهد الحمام<sup>(٣)</sup> ، فهي أفضل .

و ( ثانياً ) التعرفات التي يرتبها الشاعر ولهذا تكون بعيدة عن الفن ؛ فأورسطس في « ايفيجينيا » يتعرف أنه أورسطس على هذا النحو : فبينما تعرف ايفيجينيا يتم بفضل الرسالة ، نجد أورسطس يقول بنفسه ما يريد له الشاعر أن يقوله ، لا ما تقوله الحكاية<sup>(٤)</sup> . ولهذا السبب يصاب تعرفه بنفس النقص تقريباً الذي بينته ( خاصاً بالتعرف الصناعي بواسطة العلامات ) ، إذ كان من الممكن

---

(١) الإشارة إلى مسرحية «تورو» لسوقليس ، وفيها الأم تورو تتعرف توأميها عن طريق المهدي الذي عرضا فيه ، وكان هذا المهدي على هيئة قفص .

(٢) راجع «الأوديسيا» نشيد ١٩ أبيات ٣٨٦ — ٤٧٥ ؛ نشيد ٢١ ، أبيات ٢٠٥ — ٢٢٥ . وقد تعرفت مربية أودوسوس هذا الأخير حينما لاحظت الندبة فيه وهي تغسل قدميه ؛ ثم يتعرف أودوسوس مرة أخرى كل سن راعي الخنازير يوميوس وراعي الثيران فيلاتيوس حينما كشف هو نفسه عن ندوبه . ففي كلتا الحالتين إذن تم التعرف بواسطة العلامات ، ولكن بطريقة مختلفة ؛ وطريقة الرعاة أقل قيمة من طريقة المربية من الناحية النفسية ، لأن التعرف في حالة الرعاة قد شاء البطل نفسه ، أما في حالة المربية فقد تم بطريق الصدفة والمفاجأة .

(٣) راجع «الأوديسيا» نشيد ١٩ أبيات ٣٩١ وما يتلوه .

(٤) راجع عن هذا التعرف الفصل الحادي عشر ص ١٤٥٢ ب س ٥ — س ٨ . إن أورسطس يقول هنا ما يريد له الشاعر أن يقوله إذ يكشف عن نفسه من هو ، وقد كان عليه أن يتكلم كما تشاء له الحكاية ، أعني أنه كان يجب أن يتم التعرف نتيجة طبيعية لسرد الحوادث في الحكاية .

أيضاً أن يحمل أورشطس علامات معينة . ومثل هذا يقال عن صوت المكوك في مسرحية « تارايوس »<sup>(١)</sup> لسوفوقليس .

والنوع ( الثالث ) من التعرف يتم بالذاكرة ، وذلك حينما نتعرف شيئاً عندما نراه فنتذكره ، كما في « القبرسين » لذيقياغينوس<sup>(٢)</sup> . فحينما رأى البطل اللوحة بكى ، وكذلك في القصة التي رواها ألقينوس : لم يكذب أودوسوس يسمع عازف القيثارة حتى تذكر وذرف العبرات<sup>(٣)</sup> ، وبهذا تم تعرفهما .

وقد يقع التعرف ( رابعاً ) عن طريق القياس ، كما في « حملة الماء المقدس »<sup>(٤)</sup> . ففيها القياس التالي : أتى رجل يشبهني ؛ ولا يشبهني غير أورشطس ؛ إذن أورشطس هو القادم<sup>(٥)</sup> . وهذا بعينه هو نفس الاستدلال الذي تخيله فولويدوس

---

(١) قطع تارايوس Térée لسان فيلوميله حتى لا تفشى أنه فسق بها ، ولكن فيلوميله أخبرت أختها فروقنيه Procné بواسطة « صوت المكوك » وذلك بأن طرزت حروفاً في قطعة نسيج . وكان تارايوس هذا ملك تراقيا ، عشق فيلوميله وغرر بها . وليخفي جريمته قطع لسانها وأخفاها في مكان بعيد . ولكن فيلوميله استطاعت أن تصف ما وقع لها على قطعة نسيج أرسلتها إلى فروقنيه أختها . فبحثت هذه عن فيلوميله ، ولتنتقم من زوجها الفاسق بأختها قتلت ابنها وقدمت لحمه مطهياً إلى زوجها أبيه . هنالك هم تارايوس يقتل الأختين ، ولكن تحول إلى هدهد وتحولت فيلوميله إلى عصفور وفروقنيه إلى بلبل (وعند المؤلفين اللاتين العكس : تحولت فيلوميله إلى بلبل ، وفروقنيه إلى عصفور) .

(٢) ذيقياغينوس Dicéogène شاعر ألف مأسى وعاش في القرن الرابع ولم يصلنا من شعره إلا أبيات قليلة . ويقال إن موضوع مسرحية « القبرسين » ( نسبة إلى جزيرة قبرس ) كان عودة طويقر إلى سلامين بعد موت طلامون Télamon . وكان طويقر قد نفاه أبوه ، فعاد متخفياً ؛ ثم بكى حينما رأى لوحة تصور أباه قلامون ، وبهذا كشف عن شخصيته .

(٣) راجع « الأوديسيا » النشيد الثامن ، الأبيات ٥٢١ وما يتلوها : حينما سمع أودوسوس العواد ديمودوخس يتغنى بحرب طروادة .

(٤) ألف اسخيلوس ثلاثاً من المسرحيات موضوعها قصة أغاممنون وقلوطمسترا وأورشطس ، وعرضت في سنة ٤٥٨ ق.م. ونالت الجائزة ، وهي الثلاث ( بضم الشاء الأولى ) الوحيد الباقي لنا من المسرحيات اليونانية ، ويتألف من : مسرحية « أغاممنون » ، ومسرحية « خوئيفوروى » ( حملة الماء المقدس ) ، ومسرحية « يومنيدس » ( القاتنات ) أي الفيورات .

(٥) راجع « خوئيفوروى » ( حملة الماء المقدس ) ، البيت رقم ٦٨١ وما يليه .

السوفسطائي عن ايفيجينيا<sup>(١)</sup> ، إذ من الطبيعي أن يعقد اورسطس رباطاً بين كون أخته قد ذبحت قرباناً وبين كون هذا المصير سيلقاه هو الآخر . وكذلك في « توديا »<sup>(٢)</sup> لثاؤدقطس : يقول توديا إنه وقد أتى على نية أن يرى ابنه ، قد لقي هو نفسه حتفه . وأيضاً في « فينايداس »<sup>(٣)</sup> لما رأت النسوة المكان استنتجن ما يتصل بمصيرهن ، وهو أنهن سيمتن هناك لأنهن هناك عُرِضن .

وهناك نوع من التعرف يقوم على خطأ في استدلال الجمهور ، كما في « أودوسوس الرسول الكاذب »<sup>(٤)</sup> . فان كون أودوسوس وحده هو الذي استطاع دون غيره أن يشد القوس أمرٌ تخيله الشاعر وافترض منه [ كذلك لو أنه قال إنه سيتعرف القوس دون أن يراها ] ؛ فلو تخيلنا أن أودوسوس سيتم تعرفه بهذا ، ففي هذا مغالطة<sup>(٥)</sup> .

وأفضل أنواع التعرف هو ذلك الذي يستنتج من الوقائع نفسها ، حينما

(١) يرى بايودتر أن فولويدوس السوفسطائي ذكر ذلك في كتابه له عن نظرية الدراما ؛ ولكن يلاحظ هاردي ( ص ٨٣ ) أن الكلمات Πολύιδος ἐποίησεν في الفصل ١٧ تنجح بنا إلى الاعتقاد أن الأمر يتعلق بمسرحية لابكتاب نقدي ، وأن فولويدوس Polyidos السوفسطائي هو بلا شك نفس فولويدوس مؤلف الديثرمبوسات التي تكلم عنها ديودورس الصقلي ( ١٤ : ٤٦ : ٦ ) . — راجع أيضاً ف ١٧ ص ١٤٥٥ ب س ١٠ .

(٢) عن ثاؤدقطس راجع أيضاً الفصل ١١ . — وثاؤدقطس ( حوالى سنة ٣٧٥ — ٣٣٤ ق.م . ) : ولد في فاسيليس ( في لوقيا Lycia ) وعاش خصوصاً في أثينية وتلمذ لأفلاطون وايسوقراطيس وأرسطو وأصبح خطيباً مشهوراً وكاتباً في الخطابة ومؤلفاً ينظم الألغاز الشعرية ، ومؤلفاً مسرحياً ألف حوالى خمسين مسرحية وفاز في ١٣ مباراة بثاني جوائز . وتوفي في سن الحادية والأربعين ودفن في الطريق إلى اليوسيس ، ونصب له تمثال في فاسيليس حياه الاسكندر رفيقه في التلمذ لأرسطو . (٣) مسرحية مجهولة .

(٤) هذه المغالطة ستشرح في الفصل ٢٤ ص ١٤٦٠ س ٢ وما يليه ، وسيفصل القول فيها في « المغالطات السوفسطائية » ف ٥ ص ١٦٧ ب س ١ وما يليه ( راجع نشرتنا العربية : « منطق أرسطو » ص ٣٨٧ ، ص ٧٧٨ ، ص ٧٨٠ ، ص ٧٨٢ وما يليه ) . — لقد كان أودوسوس وحده القادر على شد القوس ، ولكن كون رجل غريب أتى رسولا واستطاع شد القوس ، هذا لا يدل دلالة قاطعة على أنه أودوسوس .

تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة ، كما في « أوديفوس » لسوفوقليس مثلاً وفي « ايفيجينيا » ، إذ من الطبيعي أن تكلف ايفيجينيا أورسطس بحمل رسالة<sup>(١)</sup> . وذلك لأن التعريفات التي من هذا النوع هي وحدها التي تستغنى عن الحيل الصناعية والعلامات والعقود . وتتلوها في المرتبة التعريفات القائمة على القياس .

## ١٧

### إرشادات لشعراء المآسي

[ في هذا الفصل إرشاد لشاعر المآسي ذوشقين : الأول يتعلق بموقف مؤلف المآسي ، والثاني يتعلق بمنهج التأليف . فالشاعر يمكن ، حين يؤلف ، أن يقع في أمرين معينين : التناقض في الفعل ، والضعف في تمثيل العواطف . ولكن يستطيع تجنبها لو أنه ، من ناحية ، وضع نفسه موضع النظارة ، ومن ناحية أخرى تمثل في نفسه مشاعر أشخاصه . أما عن منهج التأليف فإن التأليف يجب أن ينزل من السكلي إلى الجزئي ، فعلى هذا النحو وحده يمكن صون وحدة الفعل ، أما الأحداث الفرعية فتربط بعمود الفعل ]

وينبغي على الشاعر أيضاً وهو يؤلف الحكاية ويتم القول فيها أن يضع نصب عينيه قدر المستطاع المواقف التي يرتبها ، فهذه الطريقة يراها بكل وضوح وكأنه يشهد الأحداث نفسها ويميز ما يناسب ولا يندش شيء عنه مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب . والشاهد على صحة هذا الأمر التكرار الذي تعرض له كركينوس ؛ فقد صور أمفيارائوس وهو يخرج من الهيكل ، وهذا أمر يفوت المرء إذا لم يشاهد المسرحية ممثلة<sup>(٢)</sup> ، فسقطت الرواية على المسرح ، إذ تأذى النظارة من ذلك .

وعلى الشاعر أيضاً أن يسعى ليمثل في نفسه ، قدر المستطاع ، مواقف أشخاصه وحركاتهم ، فأقدر الشعراء هم أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم لما بينهم وبين الناس من مشابه ؛ والحق أن أقدر الناس تعبيراً عن الشقاء من كان الشقاء في نفسه ، وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ

(١) راجع « ايفيجينيا في بلاد الاشقوزيين (طوروى) » أبيات رقم ٥٨٢ وما يليه .

(٢) لقد تأذى النظارة ، فيما يلوح ، من كون البطل المؤله قد « خرج من الأرض »

(إذ كان هيكل أمفيارائوس كهفاً تحت الأرض) ، بينما المعتاد أن ينزل الآلهة من السماء .

بالغضب قلبه (١). ولهذا فإن فن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذوى العواطف الحياشة : فالأولون أكثر تهيؤاً للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون أشد استسلاماً للنوبات الجنونية الشعرية (٢).

وسواء أكان الموضوع قديماً طرقة آخرون أم كان من ابتداع الشاعر نفسه ، فإن عليه أن يحدد أولاً الفكرة العامة ، وبعد هذا فقط يولف الأحداث الفرعية ويبسطها .

ولنأخذ « ايفيجينيا » شاهداً على كيفية تصوير هذه الفكرة العامة : فتاة فى ريبّ العمر تُقتاد لتنحر قرباناً فتخطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضحين ويذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم قرابين لإحدى الآلهات ، ووكل إليها أمر هذه المهنة : تقديم الذبائح . وحدث بعد حين أن قدّم أخوها . وما أمره به الإله وحيا من الذهاب إلى هناك ، لسبب أو لآخر ، وكذلك الغرض من رحلته (٣) ، كلاهما خارج عن مجرى الحكاية . فلما وصل وقبض عليه وكهنت الكاهنة بنحره قرباناً للالهة كشف الأخ عن حقيقة نفسه ( سواء على نحو ما تخيله يوريفيدس أو وفقاً لرأى فولوئيدس بأن قال الأخ : إذن ليست أختى وحدها هى التى تذبح قرباناً بل وأنا أيضاً ! ) وكان هذا الكشف سبباً فى نجاته .

فإذا ما تم هذا ولقبت الأشخاص بأسماء ، يجب وضع الدخائل ؛ وهذه يجب أن تكون ملائمة للموضوع : فشلا ، بالنسبة إلى أورسطس ، الجنون الذى يؤدى إلى القبض عليه ونجاته بفضل عملية التطهير (٤) .

(١) يرى أرسطو أن سر الفصاحة فى الشعر إنما هو فى صدق الشاعر ؛ وعلى هذا رأى هوراس (« فن الشعر » ، أبيات ١ . ٢ وما يتلوه) .

(٢) ليس الشعر مجرد « جنون » كما حسب أفلاطون ، بل هو أيضاً من ثمار التفكير الفطرى والمنطقى الذى يستولى على ناصية الموضوع ولا يستسلم له كل الامتلاء . فللوحى الخالص نصيب ، وللتأمل العقلى نصيب أيضاً .

(٣) كان الغرض من الرحلة هو الاستيلاء على تمثال أرتميس والعودة به إلى أثينية : راجع « ايفيجينيا فى بلاد الاشقوزيين » ( الطوروى ) « أبيات ٨٥ - ٩١ ؛ ٩٧٦ - ٩٧٨ .

(٤) إن حادث الجنون وحادث النجاة كلاهما مرتبطان بالفعل الرئيسى : لأن =

والدخائل<sup>(١)</sup> في المسرحيات موجزة، أما في الملاحم فإنها هي التي تعطى الملحمة سعتها. والواقع أن الموضوع في «الأوديسيا» قصير : رجل يتنقل بعيداً عن وطنه طوال سنوات عديدة ، يراقبه فوسيدون مراقبة شديدة ، وقد بقي وحيداً . أما في بيته فالأمور تجري بحيث تضيق أمواله على يد المتقدمين لمصاهرته ويقع ابنه فريسة في حباثلهم . ثم يعود بعد أن عصفت به عواصف الأحزان فيسدل على نفسه بعض الناس ، ويهاجم أعداءه وينجو بينما أعداؤه يهلكون . ذلك هو الموضوع الرئيسى في «الأوديسيا» وما عداه فدخيل .

## ١٨

### العقدة والحل ؛ المأساة على أربعة أنواع ؛ المأساة والملحمة ؛ لجوقة

[يواصل أرسطو إهداء الارشادات المؤدية إلى إجادة تأليف المآسى ؛ والمأساة في مجموعها تنطوي على عقدة وحل لهذه العقدة : والشاعر الممتاز هو الذى يستطيع أن يحل ما عقد ؛ ولهذا تمتاز المآسى بعضها من بعض بالبراعة في تأليف الحكاية وحل العقدة ثم البراعة في حلها . والذين يخلطون بين المأساة والملحمة يعتقدون أن الأثر التراجيدى يقوم على تعدد الدخائل ، على أن الواقع هو أن الحكايات البسيطة إذا استعانت بعامل المفاجأة أنتجت أثراً بليغاً]

في كل مأساة جزء يسمى العقدة ، وجزء آخر هو الحل ؛ والوقائع الخارجة عن المأساة وكذلك بعض الأحداث الداخلة فيها تكون غالباً العقدة<sup>(٢)</sup> ، أما الحل فيشمل ماعدا ذلك . وأعني بالعقدة ( ذلك القسم من ) المأساة الذى يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذى منه يصدر التحول : إما إلى السعادة أو إلى الشقاوة ؛ وأعني بالحل ( ذلك القسم من ) المأساة المبتدئ ببداية هذا التحول حتى النهاية . فمثلاً في مسرحية « لونقيوس » لثيودكتس تشمل العقدة

= رواية جنونه سردت لبيان السبب في القبض عليه ، ونجاته مرتبطة بالجنون نفسه ، وبوظيفة أخته بوصفها كاهنة ؛ والتطهير هنا يتم بتقديمه ذبيحة . — راجع أيضاً «ايفيجينيا في بلاد الاشقوزيين» أبيات رقم ٢٨١ وما يليه ، ثم ١٠٣١ وما يليه .

(١) الدخائل كما قلنا من قبل هي الحوادث المتوسطة بين الجوقات = episodes ويترجمها ستي : الفينات الدخيلة .

(٢) في العادة تبدأ العقدة قبل المسرحية ، وفي بعض الأحيان تبدأ بالمسرحية نفسها ؛ وفي أحيان أخرى يبدأ الحل ببداية المسرحية ، والجزء الذى يسبقها، ولا يدخل في التمثيل بل يفترض وجوده ، يكون هو العقدة .

الحوادث السابقة ثم اختطاف الولد ثم ... (١) < والحل > يمتد من الاتهام بالقتل حتى النهاية .

والمآسى لها أربعة أنواع [ وهذا أيضاً كما قيل هو عدد الأجزاء ] (٢) :

- (١) المأساة المتشابكة وتقوم كلها على التحول والتعرف ؛ < والمأساة البسيطة > ؛  
(٢) والمأساة الانفعالية ، من أمثال « آياس » (٣) و « إكسيون » (٤) والمأساة الأخلاقية  
مثل « أفثوطيدس » و « فيلوس » (٥) والالتجاء إلى الكائنات العجيبة ... ٥٦  
مثل « فورقيداس » و « أفرومتيوس » وجميع الأمور التي تجري في الجحيم (٥) .

ولابد من استنفاد الوسع من أجل تحصيل جميع الصفات ، أو في القليل أعظمها والقدر الأكبر منها ، خصوصاً إذا لوحظ كيف يُنقَد الشعراء في هذه الأيام : فكما أن من الشعراء من برع في كل جزء من أجزاء المأساة ، نراهم يتطلبون من شاعر واحد أن يذوق كلاً منهم في الجزء الذي برع فيه وبرّز .

(١) في النص اليوناني هنا نقص لم يتيسر تلافيه في اليوناني ولا في العربي ؛ فهنا نرى في النص العربي المترجم : « أما الارتباط فالتى تقدمت فكتبت وأخذ الطفل وأيضاً [ والتى عليها ( ؟ ) ؛ وأما الانحلال فذاك الذى ... » .

(٢) يلوح أن هذه العبارة مقحمة في النص ( وتوجد في الترجمة العربية أيضاً ) ، وذلك لأن أرسطوميز في المأساة ستة أجزاء .

(٣) « آياس » مسرحية سوفوكليس تاريخها مجهول : — وإكسيون Ixion عند اليونان هو قاييل عند الساميين ، أول من قتل واحداً من بنى جنسه . وكان من ثساليا ، اقترن بديا ابنة دايونيوس . فلما جاء صهره لأخذ هدايا العرس التى وعد بها دبر له اكسيون مكيده بأن نصب له كيناً فيه نار موقدة ، فمات صهره . وعقاباً لهذه الجريمة ألقى اكسيون في الجحيم مربوطاً بعجلة تدور أبداً .

(٤) « زوجات أفثوطيدس » عنوان مأساة لسوفوكليس ؛ وفيلوس كان موضوع مأساة لسوفوكليس وليوريفيدس . — أما الفورقيداس فكانوا وحوشاً وصفها اسخيلوس في « أفرومتيوس » Prométhée أبيات ٧٩٤ — ٧٩٨ .

(٥) النص هنا مضطرب تماماً وفيه نقص ، وقد تابعنا هاردي (ص ٥٦ من الترجمة الفرنسية ) لأنه أكثر تحوطاً ؛ أما ألبيدجاني فقد عدل النص هكذا « المأساة المتشابكة وتقوم كلها على التحول والتعرف ؛ والمأساة الفاجعة مثل المآسى التى تدور حول آياس وإكسيون ؛ والمأساة الأخلاقية مثل « أفثوطيدس » و « فيلوس » ؛ والنوع الرابع هو المأساة البسيطة مثل « الفورقيداس » و « أفرومتيوس » وتلك التى تجري حوادثها في الجحيم » — ويشاهد في هذا تعديل كبير في النص ! وعلى هذا الرأى =

لكن لا شيء يعدل الحكاية في تقدير أوجه المساواة والاختلاف بين مأساة  
ومأساة . فهما تتساويان إذا اشتركا في العقدة وفي الخل أيضاً . ولكن كثيراً  
من ( الشعراء ) إذا عقدوا جيداً يحلون حلاً رديئاً ؛ وكان من الواجب أن يكون  
التوفيق في كليهما على سواء .

ولابد من تذكر ما قلناه مراراً<sup>(١)</sup> ولا نؤلف مأساة من مجموع ملحمة -  
وأعني بهذا مجموعاً من الحكايات المتعددة - كأن نؤلف مثلاً مأساة من مجموع  
حكاية « الياذة » . ذلك أن الملحمة لطول مقدارها تتسع لكي تنمو أجزاؤها النمو  
المطلوب ، أما في المسرحيات فهذه السعة ستؤدي إلى الخروج على الحدود المرعية .  
وآية ذلك أن جميع الذين عالجوا تاريخ نهب طروادة كله بدلاً من معالجته أجزاء  
أجزاء كما فعل يوريفيدس ، وأولئك الذين تناولوا تاريخ نيوبيه<sup>(٢)</sup> كله بدلاً  
من أن يصنعوا صنيع أسخيلوس : كل أولئك إما أن ينصرفوا عن حلبة المساجلات  
مغلوبين أو لا ينهضوا بالعبء متخلفين ، لأن أغاثون<sup>(٣)</sup> نفسه إنما أخفق لهذا  
السبب .

وبالعكس يبلغ الشعراء غايتهم<sup>(٤)</sup> المثلى في الدخائل [ والأفعال البسيطة ] ،

= بستلى في ترجمته الإيطالية ( ص ٤٩ ) . أما ايفرك ( ص ٢٨ ) فعلى المذهب الذي  
اخترناه هنا .

(١) كل ما قاله أرسطو من قبل هو أن الملحمة أوسع من المأساة (الفضل هـ) وأن  
الدخائل في المأساة قصيرة (ف ١٧) .

(٢) نيوبيه Niobe في الأساطير اليونانية هي ابنة طنطالس وأم لسبعة ذكور  
وسبع إناث ، وكانت تتفخر بذلك على ليتو التي كان لها ولدان فحسب . فاتفق بعد  
ذلك أن قتل أبولون وأرتميس أولاد نيوبيه بسهامهم . فظلت نيوبيه تبكيهم حتى  
استحالت إلى عمود من الحجر (في جبل سيفولوس في لوديا) ظلت تسيل منه عبراتها !  
ويرى روستاني ( ص ٧٤ ) أن أسطورة نيوبيه ليست من الغنى بالدخائل والأحداث  
بحيث تؤخذ نموذجاً ؛ ولهذا يرى بعض النقاد أن في النص نقصاً أو تحريفاً .

(٣) لسنا نعرف إلى أية مسرحية لأغاثون Agathon يشير أرسطو هنا .

(٤) ترجمة حرفية : يبلغ الشعراء غرضهم على نحو معجب θαυμαστός : ولكن  
هذه الكلمة الأخيرة يترجمها كاستلفتر و روستاني هكذا : عن طريق استعمال  
ما هو مفاجئ مدهش .

لأن الغاية هي إثارة انفعال الأسى الفاجع وعاطفة الانسانية . وهذا يقع في كل مرة يكون فيها البطل ماهراً - ولكنه شرير - ويُخدع ، مثل سيسيفوس ، وفي كل مرة يكون فيها البطل شجاعاً - ولكنه ظالم - ويقهر . وهذه أحوال من المحتمل أن تقع ؛ ومن المحتمل كذلك ، كما يقول أغاثون ، أن تقع الأمور خلافاً لكل احتمال (١) .

ويجب أن ينظر إلى الخوقة على أنها أحد الممثلين وتؤلف جزءاً من الكل وتعين على الفعل ، لا كما عند يوريفيدس بل كما عند سوفوكليس . ولكن الأناشيد عند جمهرة الشعراء لا تنتسب إلى الحكاية ولا إلى مأساة أخرى ؛ ولهذا جرى العرف على إنشاد « الأناشيد الدخيلة » بعد أن أدخلها أغاثون لأول مرة . ولكن ما هو الفرق بين إنشاء « الأناشيد الدخيلة » ( في ثايا المأساة ) ، وبين أن ندخل ، من مسرحية إلى أخرى ، خطبة أو دخيلة كاملة ؟

## ١٩

### الفكر والقول

[وللفراغ من البحث في المأساة بقى الكلام في اللغة والفكر ، لأن الموسيقى والنظر المسرحي وإن دخلا في المسرحية فهما غريبان عن نظرية المأساة . ولقد قال أرسطو الكفاية عن اللغة في كتابه « الخطابة » ، لأن الموضوع فيه ليس بغريب عن الموضوع هاهنا . ولا يتناول هنا موضوع الالتقاء ، أى طريقة أداء الأصوات ، لأن هذا من شأن صاحب الالتقاء لا من شأن الشاعر]

والآن وقد تكلمنا عن سائر أجزاء المأساة ، فقد بقي علينا الكلام في القول والفكر .

أما ما يتصل بالفكر فقد يجب أن يجد مكانه الطبيعي في الرسائل المخصصة لعلم (٢) الخطابة ، لأنها أمس رحماً به . وينتسب إلى الفكر كل ما يعتمد على

(١) هذه الفكرة عبر عنها أغاثون في بيتين أوردهما أرسطو في « الخطابة »

١٤٠٢ ا س ١٠ . والمعنى أن المحتمل εἰχός يمكن أن يكون خلافاً لكل احتمال

παρὰ τὸ εἰχός

(٢) لم يكن أرسطو قد ألف كتاب « الخطابة » بعد تأليفه نهائياً ، فهو تال لكتاب

« الشعر » ، وإن كان من الممكن أن يكون قد رسم خطوطه في ذلك الحين ، أعني إبان تأليفه لكتاب « الشعر » .

ب اللغة ، وأجزاؤه هي : البرهنة ، والتفنيد ، وإثارة الانفعالات مثل الرحمة والخوف والغضب وما شابه ذلك<sup>(١)</sup> ، وأيضاً التعظيم والتحقير<sup>(٢)</sup> .

ومن البين أن معالجة الحوادث يجب أن تتم وفقاً لهذه الفروق كلما أريد ترتيبها ونظمها بحيث تؤدي إلى إثارة الرحمة أو الخوف ، والتعظيم أو التحقير . وكل ما هناك هو أن هذه الآثار يجب أن تظهر بغير التعبير اللفظي ، بينما الآثار المرتبطة باللغة يجب أن يهيوها المتكلم وأن تنمو وتبسط وفقاً للهجته . وإلا فماذا عسى أن يكون عمل الشخص المتكلم إذا كان فكره ظاهراً ولم ينتج عن لغته<sup>(٣)</sup> ؟ وفيما يتصل بالقول ، هناك مسألة يمكن أن تكون موضوعاً للبحث وهي : ضروب القول ؛ بيد أن معرفتها من شأن فن الممثل والمتخصص في أمثال هذه الأمور ؛ مثل أن نعرف ما هو الأمر وما هو الرجاء ، والقصص ، والتهديد ( التحذير ) ، والاستفهام ، والجواب وكل ما يدخل في هذا الباب . ولهذا فلا قيمة حقيقية للنقد الذي يوجه إلى الشاعر بأنه يعرف أو يجهل هذه الأمور . إذ كيف نسلم باللوم الذي وجهه فروتاغورس إلى هوميروس بأنه ساق العبارة في صيغة الأمر وهو يعتقد أنه رجاء حين قال : « أنشدي ، أيتها الربة ، في غضبة . . . » ؛ إذ قال فروتاغوراس إن القول بفعل كذا أو عدم فعله هو أمر . ولهذا يجب علينا أن نطرح هذه المسألة جانباً لأنها من شأن علم آخر وليست من شأن فن الشعر<sup>(٤)</sup> .

(١) راجع كتاب « الخطابة » ففيه التفصيل ص ١٣٥٦ س ١ و ١٣٧٨ س ٢٠ والانفعالات هنا هي الانفعالات التي تهيج في نفوس الأشخاص المشتركين في الفعل .  
(٢) صور الخطابة هي في : (١) البرهنة والتفنيد ؛ (ب) إثارة الرحمة أو الخوف وماشابه هذا من انفعالات ؛ (ج) تعظيم الأشياء أو تحقيرها . وهذه الأمور يجب إيجادها في المناسبة ، أي يجب ترتيب الفعل التراجيدي بحيث يحدث هذه الآثار . وفي هذا يقع الفارق بين الشاعر والخطيب : فالأول يستند إلى الحكاية وغرضه يتم ويستنفذ باجتذاب القلوب ψυχαγωγείν ، أما الخطيب فيرمى إلى التريية والتوجيه .  
(٣) المعنى والنص هنا غير واضحين جيداً . وبستلى يترجمها هكذا : « وإلا فماذا عسى أن يكون عمل الخطيب إذا ظهرت الأمور مخيفة أو مسارة بنفسها لا بالقول ؟ » وتابعه على هذه الترجمة ألبيدجاني ( ص ٥١ ) ؛ وقريب منها ترجمة ايفرفك ( ص ٣٠ ) .  
(٤) كان فروتاغوراس أول من عنى بالبحث في ضروب القول ، أعنى =

## أجزاء القول النحوية

[ ها هنا تصنيف أجزاء القول من حروف ومقاطع وحروف عطف وأدوات تعريف الخ ، حتى القضايا والجمل المركبة . والبحث ها هنا أقرب إلى النحوي منه إلى فن الشعر ، ولكنه يفيد مدخلا إلى دراسة لغة الشعر ]

تتألف المقولة كلها من الأجزاء التالية : الحرف الهجائي ، المقطع ، الرباط ، الأداة ، الاسم ، الفعل ، التصريف ، القول .

أما الحرف الهجائي فهو صوت غير مقسوم ، لا أى صوت كان بل الصوت الذى يدخل بطبيعته فى تركيب الصوت المركب ، لأن البهائم أيضاً تصدر عنها أصوات غير مقسومة ، ولكننى لا أسمى شيئاً منها حرفاً هجائياً .

وتنقسم الحروف إلى : مصوت ، ونصف مصوت ، وصامت . والمصوت هو الحرف الذى له صوت مسموع من غير تقارب ( اللسان أو الشفاه ) ؛ ونصف المصوت هو الحرف الذى له صوت مسموع مع هذا التقارب ، ومثاله حرفاً  $\Sigma$  و  $P$  (١) ؛ والصامت هو الذى فيه تقارب ولكن ليس له بذاته أى صوت ، وإنما يصبح مسموعاً إذا كان مصحوباً بحروف لها صوت ، مثاله الحرفان  $\Gamma$  و  $\Delta$  .

وتختلف هذه الحروف باختلاف الأشكال التى يتشكلها الفم ، وبحسب الموضع من الفم الذى ينطق بها ، ووفقاً لكونها خشنة أو رقيقة ، طويلة أو قصيرة ، حادة أو غليظة أو متوسطة ؛ والبحث فيها بالتفصيل من شأن المختصين بعلم الأوزان .

= الأحوال التى يمكن أن تصاغ عليها العبارة باختلاف أحوال الشخص . وهذه الضروب التى قال بها هى : الرجاء والاستفهام والجواب والأمر . وأرسطو يرى أنه على غير حق حينما يأخذ على هوميروس استهلاله الإلياذة بهذه الكلمات المصروغة فى صيغة الأمر ، إذ الشاعر الذى يتغنى بها هو المسؤول عن تنعيم الصوت فى الالتقاء بحيث يتضمن معنى الرجاء ، لا معنى الأمر . وإذن فلا جناح على هوميروس من استخدام هذه الصورة اللغوية .

(١) الحروف نصف المصوتة عند النحويين اليونانيين هى : السائلة (  $\epsilon$  ،  $\nu$  ،  $\mu$  ،  $\lambda$  ) والسجما (  $s$  ) والمزدوجة (  $\phi$  ،  $\chi$  ،  $\psi$  ) . ولكن أفلاطون فى « ثائيتاتوس » ( ٣ . ٢ ب ) يقول إن السجما صامتة .

٢ وأما المقطع فصوت خالٍ من المعنى ، مؤلف من حرف مصوَّت وصامت لأن الصوت ΓΡ ( جر ) بغير A ( أ ) مقطع ، كذلك لو أضفنا A وكونا مثلاً ΓΡΑ ( جرا ) فهذا مقطع كذلك ، غير أن البحث في هذه الفروق من شأن علم الأوزان أيضاً .

١١ والرباط صوتٌ خالٍ من المعنى ، لا يمنع من التركيب ولا يؤدي إليه ، تركيب عبارة واحدة ذات مدلول ، بمساعدة عدة أصوات ، ويوجد بطبعه إما في الأطراف أو في الوسط ، ولا يمكن أن يوضع في أول الجملة ، في وضع مستقل ، مثاله : μέν, δὲ, τοί, δέ (١) ( حقاً ، في الواقع ، أجل ! ) ؛ والرباط أيضاً هو صوت خالٍ من المعنى يؤلف بطبعه من جملة أصوات ذات معنى عبارة واحدة ذات معنى .

والأداة صوتٌ خالٍ من المعنى ، يدل على الابتداء أو الانتهاء أو تقسيم الجملة [ مثل ἀμφί, περί الخ ؛ أو صوت خالٍ من المعنى لا يمنع ولا يؤدي إلى التركيب < بمساعدة عدة أصوات ، تركيب عبارة واحدة ذات مدلول ] ، ومكانها الطبيعي في الأطراف أو الوسط (٢) .

٥ والاسم (٣) لفظ أو صوت مركب من أصوات ، له معنى ، خلو من الزمان ولا جزء منه يفيد معنى بنفسه ؛ والأسماء المزدوجة لا تستعمل على أن جزءاً من أجزائها يدل على انفراده ، وذلك أن « دورس » من « تاودورس » لا يدل على شيء .

١١ أما الفعل فصوت مركب من أصوات ، له معنى ، ويدل على زمان ، ولا جزء منه يفيد معنى على انفراده ، كما في الأسماء ؛ فان « إنسان » و « أبيض » لا يدلان على زمان ، ولكن « هو يمشى » و « هو مشى » كلاهما يضيف إلى المعنى الدلالة على زمان حاضر أو ماض .

(١) هذه الحروف الرابطة توضع في اليوناني دائماً تالية للكلمات .

(٢) يقول بايووتر Bywater : لعل المقصود بالأدوات التي توضع في أول الجملة أدوات العطف مثل ὅτε, εἰ, ἐπὶ, ὡς ؛ وبالأدوات التي في الوسط : الحروف الانفصالية ؛ وبالتالي في الطرف ، حروف الربط النهائية . — ولكن هذا كله محض افتراض .

(٣) الاسم هنا يشمل أيضاً الصفة والضمير .

والتصريف يتعلق بالاسم أو الفعل ويدل على « ل » أو « إلى » وما شابه ذلك ، أو على الأفراد أو الجمع مثل « كاتب » و « كاتبون » ، أو نوع كلام القائل ، مثل الاستفهام أو الأمر ، لأن « هل مشى ؟ » و « مشى » هما تصاريص للكلمة تبعاً لهذه التفرقة .

- ٢٥ والقول هو مركب من أصوات ، دال ، كثير من أجزائه له معنى بنفسه ( لأن الأقوال لا تتألف كلها من أفعال وأسماء ، ولكن يمكن أن يوجد ، في تعريف الانسان مثلاً ، قول بغير فعل <sup>(١)</sup> ؛ ولكن يجب مع ذلك أن يتضمن جزءاً دالاً ) . ومثال الجزء الدال بنفسه : « اقليون » في « اقليون يمشى » . والقول يكون واحداً على ضربين : إما بأن يدل على شيء واحد ، أو أن يتركب من جملة أجزاء مرتبطة معاً ؛ بمنزلة قولنا إن « الياذة » واحدة بارتباط أجزائها ، ٣٠ وتعريف الانسان واحد لأنه يدل ( أى التعريف ) على شيء واحد <sup>(٢)</sup> .

## ٢١

### الأسماء البسيطة والمركبة ؛ المجاز

[هنا تصنيف أنواع الأسماء المستخدمة في لغة الشعر ، لأن الأسماء التي يذكرها هاهنا ، فيما عدا الأسماء الشائعة الاستعمال ، تستعمل في الشعر خصوصاً . ويتلو هذا تعريف لبعض الأشكال البلاغية كالمجاز والتمثيل]

- الأسماء على نوعين : اسم بسيط ( وأعني بالبسيط ما ليس بمركب من أجزاء دالة ، مثل γῆ [ أرض ] ) واسم مضاعف ، والآخر مركب إما من جزء دال وجزء غير دال وجزء غير دال ( ولا نقصد أنه في الاسم نفسه هو دال أو غير دال ) أو من أجزاء دالة . ومن الأسماء أيضاً ما هو مركب من ثلاثة أو أربعة أو عدد كبير من الأجزاء ، كما هي الحال في كثير من أسماء أهالي ٣٥ مرسيلىة ، مثل Ερμολοιχοδόξανθος ( هرموكايكوكسنثوس ) <sup>(٣)</sup> وكل اسم

(١) مثل أن تقول ἔην ἐπιότημης δέντικον ( « الطوبى » ٣٠ ب ) أى « الانسان قابل للعلم » فهنا القول بغير فاعل . — ويظهر أن المثال « اقليون يمشى » مثال تقليدى لدى النحويين ( مثل « ضرب زيد عمراً » عند النحاة العرب ) .

(٢) راجع في كتاب « العبارة » ف ٤ ص ١٦ ب س ٢٦ وما يليه تفصيلاً واسعاً في « القول » ( في نشرتنا : « منطق أرسطو » ص ٦٣ ) .

(٣) كان النص اليونانى هاهنا محرفاً تماماً ؛ ولكن الترجمة العربية لأبى بشرمى =

هو إما شائع ، أو غريب ، أو مجازي ، أو حلية ، أو مخترع ، أو مطول ، أو موجز ، أو معدل .

أب وأعني بالاسم « الشائع » ما يستعمله كل منا ، وبالاسم « الغريب » ما يستعمله الآخرون ، حتى إن الاسم الواحد يمكن أن يكون اسماً شائعاً واسماً غريباً ، ولكن لا عند نفس الناس ؛ فالاسم σίγνον ( سجنون ) شائع بين أهالي قبرس وغريب<sup>(١)</sup> بيننا .

والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر : والنقل يتم إما من جنس إلى نوع ، أو من نوع إلى جنس ، أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل .  
١ وأعني بقولي : من جنس إلى نوع ما مثاله : « هنا توقفت سفينتي » ، لأن « الارساء » ضرب من « التوقف »<sup>(٢)</sup> . وأما من النوع إلى الجنس فمثاله : « أجل ، لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المحيدة »<sup>(٣)</sup> ، لأن « آلاف » معناها « كثير » والشاعر استعملها مكان « كثير » . ومثال المجاز من النوع إلى النوع قوله : « انتزع الحياة بسيف من نحاس » و « عندما قطع بكأس متين من نحاس ... » لأن « انتزع » هنا معناها « قطع » و « قطع » معناها « انتزع » ؛ وكلا القولين يدل على تصرُّم الأجل ( الموت ) .

= دلت على القراءة الصحيحة ، فأصلح النص كما ترى ، إذ في ترجمة متى بشر هكذا : « بمنزلة كثير من ماساليوطا : أرما قايتونكسا نثرس المتضرع إلى رب السموات . » وهذا الاسم مركب من أسماء ثلاثة أنهار في آسيا الصغرى وكانت ذكراها لاتزال عزيزة عند أهل مرسيليا ، ومرسيليا كانت مستعمرة من فوقيا . والظاهر أن هذا الاسم لقب لزيوس وليس اسم علم ( راجع *Philologus* سنة ١٩٢٠ ص ٢٥٧ ) . ويلاحظ أن أرسطو في كتابه عن الدساتير قد تحدث عن دستور مرسيليا . والأنهار الثلاثة هي : أرما ، قايقو ، كسانثوس .

(١) سجنون = رمح . - وكلمة « غريب » ترجمة للكلمة γλωττα - لسان في اليونانية ، ولهذا ترجمها متى بن يونس بقوله : « لسان » ، والمقصود باللسان هنا الكلمة الأعجمية التي تحتاج إلى تفسير ، ولهذا تكون غريبة ، نادرة الخ .

(٢) من « الأوديسيا » النشيد الأول : ١٨٥ ، نشيد ٢٤ : ٣٠٨ - « والتوقف » جنس ، من أنواعه المندرجة تحته « الارساء » .

(٣) من « الالياذة » نشيد ٢ : ٢٧٢ . - و « كثير » جنس ، من أنواعه « الآلاف » .

وأعنى بقولى : « بحسب التمثيل » - جميع الأحوال التى فيها تكون نسبة الحد الثانى إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث ، لأن الشاعر سيستعمل الرابع بدلا من الثانى والثانى بدلا من الرابع ؛ وفى بعض الأحيان يضاف الحد الذى تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز (١) . ولايضاح ما أعنى بالأمثلة أقول إن النسبة بين الكأس وديونوسس هى نفس النسبة بين الترس وأرس ؛ ولهذا يقول الشاعر عن الكأس إنها « ترس ديونوسس » ، وعن الترس إنه « كأس أرس » (٢) . وكذلك : النسبة بين الشيخوخة والحياة هى بعينها النسبة بين العشية والنهار ؛ ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادقليس إنها « شيخوخة النهار » ، وعن الشيخوخة إنها « عشية الحياة » أو « غروب العيش » . وفى بعض أحوال التمثيل لا يوجد اسم ، ولكن يعبر عن النسبة ؛ فمثلا نثر الحب يسمى « البذر » ولكن للتعبير عن فعل الشمس وهى تنثر أشعتها لا يوجد لفظ ؛ ومع ذلك فإن نسبة هذا الفعل إلى أشعة الشمس هى بعينها نسبة « البذر » إلى الحب ؛ ولهذا يقال : « تبذر نوراً إلهياً » . - ويمكن أيضاً استعمال هذا الضرب من المجاز بطريقة أخرى : فبعد الدلالة على شىء باسم يدل على آخر ، ننكر صفة من الصفات الخاصة بهذا الأخير ؛ فمثلاً بدلا من أن نقول عن الترس إنه « كأس أرس » نقول عنه إنه « كأس بلا خمر » (٣) ...

والاسم المخترع هو الذى لم يكن مستعملاً قط ووضع الشاعر من تلقاء نفسه ؛ إذ يبدو أن هذه حال بعض الأسماء مثل *εἰσὺρες* بمعنى « القرون » و *ἀρητήρ* بمعنى الكاهن (٤) .

والاسم يمكن أن يطوّل أو يوجز ؛ فيطوّل إذا وضع فيه حرف مصوّت

(١) راجع « الخطابة » ق ٣ ف ٤ ص ١٤٠٧ اس ١٤ وق ٣ ف ١١ ص ١٤١٢

ب س ٣٢ .

(٢) يعتقد النقاد منذ فالن Vahlen أن هذه النصوص مقتبسة من « التطهيرات » *Katharmoi* لأنبادقليس ( ديلز : « شذرات أسلاف سقراط » ط ٣ شذرة رقم ١٣٨ ، ١٤٣ ) .

(٣) ينقص تعريف « الحلية » أو الزينة .

(٤) كلمة *ἀρητήρ* توجد مرتين فى « اللياذة » ( ١ : ١١ ؛ ٥ : ٧٨ ) ؛ أما  
فغير معلوم .

(صائت ، مصوت) أطول من المصوت الأصلي أو أدخل فيه مقطع ؛ ويوجد إذا اقتضب منه شيء ؛ فمثلاً πόλεως تطول فتصير πόλῃος ، و Πηλείδου تطول وتصير Πηληϊάδεω .<sup>(١)</sup> ويكون الاسم متغيراً إذا أبقينا في الاسم المستعمل على جزء ورتبنا الباقي على وفقه مثل δεξιὸν مكان δεξιτερόν κατὰ μαζόν<sup>(٢)</sup> .

والأسماء من حيث هي في نفسها : إما مذكرة أو مؤنثة أو متوسطة بين المذكر والمؤنث<sup>(٣)</sup> : والمذكرة هي جميع الأسماء التي تنتهي بأحد الحروف v و e > أو e < أو بأي حرف مركب من e ( ويوجد اثنان هما ψ و ξ ) ؛ والمؤنثة جميع التي تنتهي بالحروف المصوتة الطويلة دائماً مثل الأسماء المنتهية بالحرف η أو ω أو بالحرف α الممدودة . وبالحملة ، فان مجموع النهايات الممكنة واحد بالنسبة إلى الأسماء المذكورة والأسماء المؤنثة ، لأن ψ و ξ هما شيء واحد > مع حرف e < .

ولا يوجد اسم ينتهي بحرف صامت أو بمصوت قصير<sup>(٤)</sup> .  
ولا ينتهي بالحرف ι إلا ثلاثة أسماء فقط : μέλι, κόμμι, πέπερι :  
وخمسة أسماء تنتهي بالحرف υ :  
والأسماء المتوسطة بين المذكر والمؤنث تنتهي بواحد من تلك الحروف ،  
أو بالحرف v أو بالحرف e

(١) هذا النص لأنبا دقليس (دليلز ، شذرة رقم ٨٨) .

(٢) «اللياذة» النشيد الخامس ، بيت رقم ٣٩٣ .

(٣) تقسيم الاسم بحسب الجنس (المذكر والمؤنث والمتوسط) ترجع إلى بروتاغورس («الخطابة» م ٣ ص ١٤٠٧ ب س v) وقد سخر من هذا التقسيم أرسطوفانس في مسرحية «السحب» (أبيات ٦٥٨ وما يليه) . وراجع أيضاً كتاب «المغالطات السوفسطائية» ف ١٤ (راجع نشرتنا : «منطق أرسطو» ص ٣٨٧٢) .

(٤) يقصد أرسطو : حرفاً مصوتاً يكون قصيراً دائماً : ε, ο .

## الوضوح والحلية في القول ؛ أهمية المجازات

[يرى أرسطو أن لغة الشعر هي غير لغة التخاطب ، ولهذا يهاجم النقاد المتحذلقين مثل اقليدس القديم وأفرانيدس ، ويرى أن للشاعر الحق في أن يستعمل لغة خاصة بعيدة عن اللغة الشائعة : فله الحق في استخدام الألفاظ الأجنبية والألفاظ الغريبة ، بل أن يخترع كلمات ويبتدع مجازات وضروب تمثيل . فعنده أن اللغة في الشعر يجب أن تكون واضحة ، ولكن غير مبتذلة : وإن أتت غريبة فيجب أن تكون مفهومة . وبالجمل فله الشعر لا هي غريبة مستغلة ، ولا هي مبتذلة دارجة ]

والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة . وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون ساقطة : كما هي الحال مثلاً في شعر قلاوفون وشعر استانلوس<sup>(١)</sup> . وتكون تبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظاً غريبة عن الاستعمال الدارج . وأقصد بذلك : الكلمات الغريبة ( الأعجمية ) ، والمجاز ، والأسماء المحدودة ( المطولة ) ، وبالجمل كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج . لكن إذا تألف القول من كلمات من هذا النوع لجاء إما ألبازاً أو أعجمياً ؛ ألبازاً إذا تركب من مجازات ، وأعجمياً إذا تألف من كلمات<sup>(٢)</sup> غريبة ( دخيلة ) . فان ماهية اللغز هي أن تُركَّب ألفاظ لا تتفق مع بعضها البعض تؤدي معنى صحيحاً ؛ وهذا لا يتأتى بتأليف ألفاظ ذات معان حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات ، مثل قوله : « رأيت من يلصق بالنار النحاس بالرجل<sup>(٣)</sup> » وما شابه هذا من أحاجي . وإذا كثرت الكلمات الدخيلة حدثت العجمة .

(١) راجع عن قلاوفون كتابنا هذا «فن الشعر» ف ٢ ص ١٤٤٨ ١٤٤٩ س ١١ - ص ١٢ . أما استانلوس Sthenelos فلعله من ذكره أرسطوفانس («اليعسوب» ، بيت رقم ١٣١٣) ، وكانت لغته مهلهلة .

(٢) تناول أرسطو هذه المشكلة ، مشكلة «اختيار الألفاظ في الشعر» مرة أخرى في كتاب «الخطابة» ص ١٤٠٤ ب .

(٣) النحاس : يقصد به الحجمة المصنوعة من النحاس ؛ وكان لغز الحجمة Ventouse هذا من ألباز المشهورة عند الأقدمين ؛ راجع كتاب «الخطابة» م ٣ ص ١٤٠٥ س ٣٧ .

ولهذا يجب أن تكون ( اللغة ) مزيجاً من الألفاظ ؛ فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات وسائر أنواع  
ب الأسماء التي ذكرناها ، بينما نظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدارجة .

وأعظم العوامل أثراً في إيجاد الوضوح في القول دون الوقوع في الابتذال التطويلات والمجازات والتغييرات في الأسماء ؛ إذ بتجنب الصورة الدارجة والاستعمال العادي تصبح هذه الأسماء مؤدية إلى جعل القول غير مبتذل ، ومن حيث أنها هي مما يستعمل ، فيبقى الوضوح مكفولاً . لهذا يخطئ الذين يعيرون هذا الضرب من اللغة ويسخرون على خشبة المسرح من الشاعر<sup>(١)</sup> ، بمنزلة إقليدس القديم الذي يقول إن تأليف الشعر ميسور لمن أوتي ملكة إطالة الكلمات كما يشاء ، تلك الملكة التي سخر منها إقليدس القديم بلهجته ( المرة ) :

Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε Βαδίζοντα

Ὅν ἂν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον و

وإذن فالافراط في استخدام هذه الطريقة في التعبير سيكون ذا أثر مضحك ولا بد من الاعتدال في كل قسم من أقسام القول ؛ ذلك لأن استعمال المجازات والكلمات الغريبة الخ في غير محلها يؤدي إلى نفس النتيجة التي يصل إليها من يريد أن ينتج أثراً مضحكاً<sup>(٢)</sup> . ويمكن تقدير الفارق بين هذا وبين الاستعمال الملائم إذا أدخلنا في وزن الأشعار أسماءً دارجة . فيكفي المرء أن يستبدل بالألفاظ الغريبة والمجازات الخ أسماءً دارجة ليرى شاهد صدق على ما نقول ؛ فاسخيلوس ويوريفيدس نظم كلاهما بيتاً إيامبياً واحداً ، اللهم إلا أن يوريفيدس غيّر اسماً واحداً بأن أبدل اسماً غريباً باسم دارج ، فجاء أحدهما جميلاً والآخر تافهاً . فقد قال اسخيلوس في « فيلو لكيتيس »<sup>(٣)</sup> :

(١) الشاعر = هوميروس .

(٢) ترجمتها : « رأيت أفيخارس ذاهباً إلى ماراثون » و « من غير إن يخشى الخربق فيها » ( الخربق أو بقلة الرماة : Ellebore نبات يستخدم لعلاج الجنون ) . — وهذان البيتان لاذعان : وفي الأول طول حرف ε في القدم الأولى وحرف α في Βαδύ ؛ وفي الثاني طول حرف ε في ἐράμενος وحرف ο في ἐλλέβορον . — والبيت الثاني ناقص .

(٣) راجع « الخطابة » م ٣ ص ١٤٠ ب س ه وما يليه .

(٤) ترجمتها : « جرح يأكل لحم قدمي » ؛ أما يوريفيدس فقد وضع « وليمة » مكان « يأكل » . — وكلتا المسرحيتين اللتين فيهما هذا البيت مفقودة .

Φαγεῖν αὖ <δ> ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδοῖ

أما يوريفيدس فقد وضع θοινᾷται مكان ἐσθίει. كذلك لو أننا في البيت

التالى : νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός καὶ ἀεικῆς (١)

وضعنا أسماء دارجة وقلنا :

(٢) νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής

وكذلك الأبيات :

δίφρον ἀεικέλιον καταθείς ὀλίγην τε τράπεζαν.

(٣) δίφρον μοχθηρόν καταθείς μικράν τε τράπεζαν.

وكذلك لو قلنا ἥϊόνες βοόωσιν و ἥϊόνες κράζουσιν (٤)

ثم إن أرفراديس (٥) سخر على المسرح من مؤلفي المآسى لأنهم يستخدمون

عبارات لا يستعملها أحد من الناس في الحديث ، فيقولون مثلاً ἀπο δωμάτων

ولا يقولون ἀπο δωμάτων (٦) ويقولون σέθεν و ἐγὼ δέ νιν (٧) و Ἀχιλλέως περί

بدلاً من : περί Ἀχιλλέως (٨) وما أشبه هذا من عبارات (٩) . ذلك لأن هذه

التعبيرات ترتفع بالقول إلى مافوق الابتذال لأنها ليست دارجة ؛ وهذه لطيفة خفيت على أرفراديس .

(١) ترجمة : « قميء لا خير فيه وقاح الوجه — هذا هو أنا » . — والبيت في

«الأوديسيا» نشيد ٩ : ٥١٥ .

(٢) ترجمة : «إني صغير ضعيف قبيح ...» . — والألفاظ الدارجة هي : « صغير ،

ضعيف ، قبيح » أما الألفاظ الغريبة فهي : قميء ، لاخير فيه ، وقاح الوجه .

(٣) الصورة الأولى يمكن ترجمتها هكذا : «واضعاً كرسيّاً غير وثير ومائدة

صغيرة» والثانية التي تحول إليها هي : «واضعاً كرسيّاً مخلعاً ومائدة هزيلة» . —

والاقتباس من «الأوديسيا» نشيد ٢ : ٢٥٩ .

(٤) «الشواطىء تزار» تحول إلى : «الشواطىء تزعق» . — والاقتباس من

«اللياذة» نشيد ١٧ : ٢٦٥ .

(٥) لا يعرف شيء موثوق به عن أرفراديس هذا ، وقد حاول البعض إثبات أنه

أرفراديس بن أوتومينس الذى سخر منه أرسطوفانس .

(٦) «من لدن البيوت» بدلاً من «من البيوت» .

(٧) «إليك يعطى» بدلاً من : «يعطيك» . ؛ «أنا إياه» بدلاً من «أنا له» .

(٨) «آخيل حوله» بدلاً من «حول آخيل» .

(٩) يلاحظ أن الشواهد التي يسوقها أرسطو هنا تقوم على خصائص في اللغة =

فمن المهم إذن حسن استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها : من أسماء مضاعفة مثلاً أو كلمات غريبة ؛ وأهم من هذا كله البراعة في المحازات ، لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير ، بل هي آية المواهب الطبيعية ؛ لأن الاجادة في المحازات معناها الاجادة في إدراك الأشباه .

والأسماء المضاعفة تلائم خصوصاً الديثرمبوس ، والأسماء الغريبة تناسب أشعار البطولة ، والمحازات تلائم الأوزان الايامبية . — كذلك نستطيع في أشعار البطولة أن نستعين بكل التعبيرات التي نتحدث عنها ؛ أما في الأوزان الايامبية فاننا لما كنا نحاكى فيها اللغة الدارجة قدر المستطاع ، فانه لاتلائمها إلا الأسماء التي يمكن استعمالها في لغة التخاطب ، أعني الأسماء الشائعة والمحازات والمحسنات .

وحسبي ما ذكرت من أمر المأساة وأمر المحاكاة بواسطة الفعل .

## ٢٣

### وحدة الفعل : في الملحمة وعند هوميروس

[هنا يبدأ البحث في الملحمة ، وهي قريبة الصلة بالمأساة من حيث شرف الموضوع ورواية الفعل ، ولهذا فان كثيراً مما قاله عن المأساة لا يعود إليه ها هنا منعاً من التكرار ، وإنما يعنى عناية خاصة بمسألة وحدة الفعل في الملحمة لأنها خاصية أساسية فيها . وفي ملاحم هوميروس تحققت هذه الوحدة ، بخلاف غيره من الشعراء ، وذلك لأنه لم يكن يأخذ من حوادث التاريخ الذي يرويهِ إلا ما يلتئم بعضه مع بعض في وحدة ]

أما المحاكاة قصصاً وشعراً<sup>(١)</sup> فيجب فيها كما يجب في المأسى : أن تؤلف

= اليونانية : نحوها وبلاغتها ، ولهذا من الصعب ، إن لم يكن من المستحيل ، أن تترجم إلى لغة أخرى . ولهذا تركنا النص على حاله في الصلب ، وترجمنا في التعليقات ترجمة تقريبية ، المقصود منها أن تعين القارئ على فهم مراد أرسطو هنا وهو أن اللغة لها جمالها الخاص الناشئ عن نظم العبارة وفقاً للغات الخاصة . وأرسطو ، بالرغم من عدم تقديره للشعر تقديراً كافياً ، كان مع ذلك بصيراً بمواطن التعبير الجيد ، يطرب ؛ لاشراق الديباجة وحسن السبك وأناقاة العبارة .

(١) تتميز الملحمة بالطريقة (القصص والرواية للآحداث) وبالأداة (النظم) ، أما الموضوع فهو مشترك واحد بين الملحمة والمأساة وهو : محاكاة الأفاضل من الناس .

الخرافة بحيث تكون درامية<sup>(١)</sup> وتدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به ؛ وهذا بئس ، وينبغي فى التأليفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التى لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعنى جميع الأحداث التى وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهى حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عَرَضاً . فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التى خاضها القرطاجيون فى صقلية قد وقعتا فى نفس الوقت<sup>(٢)</sup> ، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض ، كذلك فى تعاقب الأزمان غالباً ما يحدث أن يأتى حادث عقب آخر دون أن تكون بينهما (رابطة) بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة .

ولهذا السبب أيضاً يمكن أن نعد هوميروس ، كما قلنا من قبل<sup>(٣)</sup> ، سيد الشعراء غير مدافع : فانه لم يشأ حتى أن يعالج فى شعره حرب طروادة كلها ، مع أن لها بداية ونهاية ؛ وإلا لكانت الحكاية مسرفة فى الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة ، بل حتى لو يمكن توخى القصد فى المقدار لحاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث . ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب ثم عالج كثيراً من الوقائع الأخرى على أنها دخائل (أحداث عارضة) مثل « كُتبت السفن » وسائر الدخائل (الأمور العارضة) التى نثرها فى ثنايا قصيدته<sup>(٤)</sup> .

أما باقى الشعراء فيؤلفون قصائدهم عن بطل واحد ، أو عصر واحد ، أو عن فعل واحد ولكنه مركب من عدة أجزاء<sup>(٥)</sup> ، مثل مؤلف « الأناشيد

(١) التركيب الدرامى هو التأليف الذى يصور فعلاً كاملاً تاماً .

(٢) فى رواية هيرودوتس (م ٧ : ١٦٦) أنهما وقعتا فى نفس اليوم .

(٣) راجع الفصل الثامن ص ١٤٥١ اس ٢٣ .

(٤) يريد أرسطو أن يقول إنه للترفيه عن القارئ لا بأس من نثر أحداث

عارضة هنا وهناك .

(٥) أى أنهم لا يتغنون بحادث واحد معلوم ، بل يدورون حول جملة موضوعات

وإن كونت فى مجموعها فعلاً يبدو واحداً . وهم كذلك إنما يتعلقون بالحوادث الفرعية

ويقصلونها عن الفعل الرئيسى .

« القبرسية » ، ومولف « الإلياذة الصغرى » . ولهذا السبب نشاهد أنه بينما لا يصلح مادة « الإلياذة » و « الأوديسيا » إلا لتأليف مأساة واحدة أو اثنتين ، فإن من الممكن أن نستخلص من « الأناشيد القبرسية » مادة لكثير من المآسي ، وأن نستخلص من « الإلياذة الصغرى » مادة لثمانى مآسي على الأقل (١) ، مثل حكم السلاح (٢) ، فيلوقيطس (٣) ، ونيوبطوملوس (٤) ، ويوروفولوس ، وتسؤل (٥) (أودوسوس) ، وبنات لاقاذامونيا ، ونهب اليوس (٦) ، وإنجار الأسطول ، وسيتون ، والطرواديات (٧) .

(١) كانت « الأناشيد القبرسية » تروى نشأة حرب طراودة منذ حكم باريس . وكانت هذه الأناشيد تنسب قديماً إلى استاسينوس القبرصى ، بينما كانت « الإلياذة الصغرى » تنسب إلى لسخس Lesches من ميتيلينا ( أو لسبوس ) وكان شاعراً يؤلف ملاحم ، ويقال إنه عاش فى القرن السابع .

(٢) حكم السلاح ὅπλων κρίσις يشير إلى النزاع بين أودوسوس وأياس حول سلاح أخيل . وقد عالج سوفوقليس هذا الموضوع فى مسرحية « آياس » وكذلك فى مسرحية « يوروفولوس » التى اكتشف بعض شذرات منها مبتورة وذلك سنة ١٩١٢ ( راجع ديل : ملحق سوفوقليس Diehl: Supplementum Sophocleum ص ٢١ — ص ٢٢ ) .

(٣) لسوفوقليس رواية عن « فيلوقيطس » بهذا الاسم ، كما عالج موضوعه أيضاً كل من أسخيلوس ويوريفيدس .

(٤) لسنا ندرى إلى أية مأساة يشير هنا أرسطو . — أما عن مسرحية « يوروفولس » فراجع ما قلناه فى التعليق رقم ٢ .

(٥) عن « أودوسوس المتسول » راجع « الأوديسيا » نشيد ٤ : ٢٤٠ وما يليه . — أما عن « بنات لاقاذامونيا » ( نساء اسبرطة ) فقد بقى خمسة أبيات من مأساة لأسخيلوس بهذا العنوان .

(٦) إليوس أو إليون هو الاسم القديم لطروادة ( طرواس ) ، وقد عالج موضوع « نهب إليوس » الشاعر أرقطينوس .

(٧) هذه العنوانات الثلاثة الأخيرة تستوعب موضوعات « الإلياذة الصغرى » ولسنا ندرى إلى أية مسرحية يشير العنوان الأول ؛ أما « سيتون » فقد عالج موضوعه سوفوقليس فى مأساة لم يكده بقى منها غير ثلاث كلمات ؛ أما « الطرواديات » فمأساة ألفها يوريفيدس .

## الملحمة : أنواعها وأوزانها

[في هذا الفصل يتابع الكلام عن الملحمة قائلًا إن الملحمة والمأساة ، فيما عدا لموسيقى والمنظر المسرحي ، تتفقان في الأجزاء ويلجآن إلى نفس الوسائل ، كما يدل على هذا الشاعر البارع في الملاحم والماسي على السواء : هوميروس . لكن الملحمة تمتاز من المأساة بطولها الذي يسمح بإدخال حوادث كثيرة متعددة ، ثم بالوزن الفخم الرصين . وفارق آخر بينهما هو استخدام غير المعقول : إذ يسمح به في الملحمة في لأحداث العرضية ، أما الموضوع الأساسي فلا يسمح فيه ، سواء في الملحمة وفي المأساة ، بأي أمر غير معقول . والأفضل اطراح غير المعقول خارج التمثيل ، وإن جاز - نادراً - استعماله في قصص الأفعال ، فيجب أن يصدر عن شاعر فحل يستطيع الانتفاع به في التجميل والتحسين]

وينبغي أيضاً في الملحمة أن يكون لها من الأنواع مثلما في المأساة : فينبغي أن تكون بسيطة ، أو مركبة ، أو أخلاقية أو انفعالية<sup>(١)</sup> . وينبغي كذلك أن تكون الأجزاء واحدة ، فيما خلا النشيد (الموسيقى) والمنظر المسرحي ، إذ يجب فيها أن يوجد تحولات وتعريفات وفواجع ، وأيضاً سمو في الأفكار والمقولة ( اللغة ) ؛ وكل هذه أمور كان هوميروس أو من استخدمها ، واستخدمها على أكمل صورة . فقد نظم كلتا قصيدتيه بحيث جعل من « الإلياذة » قصيدة بسيطة وانفعالية ، وجعل من « الأوديسيا » قصيدة مركبة (متشابكة) لأنها تعرف كلها<sup>(٢)</sup> ، وأخلاقية ؛ وهو من ناحية أخرى قد فاق الشعراء جميعاً في المقولة ( اللغة ) والفكر .

وفي مقابل هذا تختلف الملحمة عن المأساة في طول التأليف وفي الوزن . أما عن الطول ، فإن الحد الذي بيناه<sup>(٣)</sup> عادل : وهو أن يكون من الميسور أن يستغرق النظرُ البدايةَ والنهايةَ ؛ وأبلوغ هذا الحد ينبغي في الملاحم أن يكون

(١) راجع من قبل ص ١٤٥٥ ب س ٣٢ .

(٢) ذلك أن فيها أن : « اطيماخوس » تعرفه نسطور ومنيلاس وهيلانة ؛ وأدوسوس تعرفه قوقلوفس والفياقسيون ، ويوروقليا ، ورعاة الخنازير ، واطليماخوس ، والخُصَّاب ، وفانلوفيا ، وكذلك أبوه . (٣) في الفصل السابع .

مقدارها أقل من الملاحم القديمة ، وأن تكون مساوية تقريباً لمجموع المآسى التى تقدم فى حفلة واحدة . وللملحمة خاصية مهمة تسمح لها بالاتساع : فبينما لا يمكن فى المأساة محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل تقع فى آن واحد ، بل فقط ما هو على المسرح ويمثله الممثلون<sup>(١)</sup> ، يمكن فى الملحمة ، على العكس ، بفضل كونها قصة ، تناول عدة أجزاء للفعل فى وقت واحد ، وهذه إذا كانت خاصة بالموضوع تزيد فى سعة القصيدة . وهذه الميزة تؤدى إلى إضفاء الجلال على الأثر الفنى وتحقيق لذة التغيير عند السامع وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل) المتباعدة ؛ لأن التشابه يولد السآمة بسرعة ولذا كان السبب فى سقوط بعض المآسى<sup>(٢)</sup> .

والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولى هو أنسب الأوزان للملاحم . ولو أن امرءاً استخدم فى المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولى هو الأبرز والأوسع ، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كل التلاؤم ، إذ فى هذه المسألة أيضاً تفوق المحاكاة القصصية غيرها . أما الوزن الإيامبى والوزن الرباعى الجارى (التروكى) فليتان بالحركة : فأحدهما أنسب للرقص ، والآخر أنسب للفعل . وشر من هذا كله أن نمزج بين هذه الأوزان كما فعل خاريمون<sup>(٣)</sup> . ولهذا لم يضع شاعر تأليفاً واسعاً فى بحر آخر غير البحر البطولى ؛ وكما قلنا من قبل<sup>(٤)</sup> : إن الطبيعة نفسها هى التى تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان .

ومن بين المناقب التى تجعل هوميروس خليقاً بالثناء أنه كان الوحيد ،

(١) هذا هو الموضع الوحيد ، فى كتاب « فن الشعر » ، الذى له صلة بمسألة وحدة المكان ، إحدى الوحدات الثلاث التى قال بها رجال عصر النهضة كما أشرنا إلى هذا من قبل .

(٢) راجع أيضاً كتاب « الخطابة » م ١ ص ٣٧١ س ٢٥ . — وقد أشار إلى هذا المعنى شيشرون De inv. I, 41 فقال Omnibus in rebus similitudo est satietatis mater : التشابه فى جميع الأشياء مصدر الملل .

(٣) عن خاريمون راجع الفصل الأول ص ١٤٤٧ ب س ٢١ ؛ وهو هنا يأخذ عليه هذه المحاولة للخلط بين الأوزان .

(٤) راجع ص ١٤٤٩ س ٢٤ .

من بين الشعراء ، الذى لا يجهل متى يتدخل بنفسه فى القصيدة<sup>(١)</sup> . فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً . أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم فى كل موضع ، ولا يحاكون إلا قليلاً ونادراً<sup>(٢)</sup> ، بينما هو ميروس يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أى شخص آخر يصور خُلُقَه ، أعنى أنه ليس ثمت شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص ، بل كُـلُّ له خلق معين .

وينبغى أن نستعين فى المسامى بالأمر<sup>(٣)</sup> العجيبة . أما فى الملمحة ، فيمكن أن نذهب فى هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التى يصدر عنها خصوصاً لعجب ، لأننا فى الملمحة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون ؛ فما يتصل بمطاردة هكتور ، مثلاً ، لو أنه عرض على المسرح لبدا مضحكاً : « الجنود (اليونانيون) واقفون ولا يطاردون ، وأخيل يكتنى بانغاض رأسه<sup>(٤)</sup> » ، فكل هذا لا يلاحظ فى الملمحة . والأمر العجيب يدعو إلى المتاع ، وآية ذلك أن لناس جميعاً ، حينما يحكون حكاية ، يضيفون من عندهم ابتغاء الامتاع .

وهو ميروس ، بخاصة ، هو الذى علم سائر الشعراء فن الاحتمالات المتقنة لصنع ، أعنى المغالطة<sup>(٥)</sup> . فاذا كان وجود أو وقوع واقعة يستلزم ، نتيجة له ، وجود أو وقوع واقعة أخرى ، فإن الناس ينجحون إلى اعتقاد أنه أينما وجد التالى

---

(١) لما كان الشعر محاكاة لأحياء وأشياء غير الشاعر نفسه ، كان على الشاعر أن ينسى نفسه و يدمجها فى أشخاصه ، فلا يظهر على المسرح ولا فى الملمحة . والمسرح الكلاسيكى الحديث فى القرنين السادس عشر والسابع عشر غنى كثيراً بتحقيق هذه القاعدة ، خصوصاً شكسبير .

(٢) أى أن ميدانهم محدود وموضوعاتهم محدودة ولا يحاكون إلا نادراً لأنهم لا يدعون الأحياء والأشياء تتحدث بقدر ما يدعون أنفسهم تتحدث عن أنفسها .

(٣) العجيب هو الأمر المخالف للمألوف ؛ واللا معقول هو أمر باطل لأن العقل لمنطقي لا يقره ، ولكن الوجدان ينفع له لأنه يصور على نحو يجعله مقبولا ، كما كان يفعل هو ميروس .

(٤) راجع « الالبازة » نشيد ٢٢ : ٢٠٥ وما يليه . — أخيل يهز رأسه أمراً الجنود بعدم الاشتراك فى المطاردة .

(٥) راجع ص ١٤٥٥ س ١٢ — س ١٦ .

وجد المقدم بالضرورة ؛ ولكن هذا باطل . ولهذا فانه إذا كان المقدم باطلا ، ولكن كان هناك شيء آخر يجب أن يوجد أو يقع إذا كان صادقا ، فيجب ضم الاثنين ، لأنه متى كان العقل يعلم أن هذا الشيء الآخر صادق ، فانه يستنتج من هذا - خطأ - أن المقدم هو الآخر صادق . ولدينا شاهد على هذا في قصة الحمام (١) .

وينبغي أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق ؛ وينبغي ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة : بل بالعكس ، لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول ، اللهم إلا إذا كان ذلك خارجاً عن المسرحية ، مثل أوديفوس الذي لا يدري كيف مات لايوس ؛ ولكن هذا غير مقبول في داخل المسرحية نفسها ، مثل الناس الذين يقصون ، في « الكترا » (٢) ، أنباء الألعاب الفوثاوية (٣) ، ومثل الشخص الذي في « الموسيين » : يقدم من تاغيا إلى موسيا ولا ينطق بكلمة (٤) . حتى إنه لمن المضحك أن يقال إن الحكاية ،

(١) قصة الحمام تشمل كل النشيد التاسع عشر من « الأوديسيا » . والموضع المشار إليه هاهنا ( الأبيات من ١٦٥ - ٢٤٨ ) هو الذي فيه تنقاد فانالوفوس Pénélope لأخاديع أودوسوس ، إذ يزعم هذا أنه اقريطشى استضاف أودوسوس في بيته ، فلما سألته عن لباس أودوسوس وصفه لها بالدقة . وفي هذا أخطأت فانالوفوس في البرهان : إذ هي قد استنتجت من صدق التالي ( وهو وصف لباس أودوسوس ) صدق المقدم ( وهو أن هذا الغريب هو ايتون الأقريطشى ) . - ولكن أرسطو أوجز ولم يفصل خطأ البرهان ، لأن هذا الكتاب ، « فن الشعر » ، مذكرات للدروس ، وكان يشرح المجل شفويا بالتفصيل .

(٢) في « الكترا » لسوفوقليس ، الأبيات : ٦٨٠ - ٧٦٠ ، يقول المعلم إن أوسطس مات في الألعاب الفوثاوية . - ولكن هذا خطأ في التاريخ ، لأنه في زمان أوسطس لم توجد الألعاب الفوثاوية .

(٣) الألعاب الفوثاوية Jeux Pythiques : ألعاب كان يحتفل بها في دلف ، وكانت تقام أولا كل تسع سنوات ، ثم كل أربع سنوات ، تذكاراً لصراع أبولون مع الحية فوثون ، ونشأة وحى دلف . وكانت الاحتفالات في البدء مسابقات في الشعر ، ثم أصبح للعوادين بالاشتراك فيها ، ثم للمصارعين والعربات . وكان الملعب قد بنى في أرض كريسا القديمة . وقد تغنى بندار في أشعاره بهذه الألعاب .

(٤) لعل الإشارة هنا إلى مسرحية « الموسيين » لأسخيلوس وصمت تالافوس .

بغير هذا ، تتحطم ؛ إذ ينبغي أولاً الاحتراز من تأليف أمثال هذه الحكايات .  
 أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللا معقول وعرف كيف يضيف عليه ظلاً من الحقيقة ،  
 ٥ فله أن يفعل ذلك بالرغم من عدم المعقولية ؛ وإلا فإن الأمور غير المحتملة الموجودة  
 في « الأوديسيا » في ثنايا قصة تعريض أودوسوس على الشاطئ<sup>(١)</sup> لن تكون  
 مقبولة ؛ وهذا أمر سيبدو جلياً لو أن شاعراً ضعيفاً سمح بها في قصائده ؛ أما  
 ٤٠ ها هنا فإن الشاعر يحجب عدم المعقولية بغلالة من الصفات ( الممتازة ) مشيعاً  
 في الحكاية سحر الطلاوة .

أما المقولة ( اللغة ) فإن أريد التأنيق في صناعتها فينبغي أن يكون ذلك  
 في الأجزاء الحالية من الفعل وفيما لا يتضمن خُلُقاً ولا فكراً ، لأن الاسراف  
 في التسميق يخني الأخلاق والأفكار .

## ٢٥

### مشاكل وحلول

[ موضوع هذا الفصل البحث في المشاكل الأدبية : عددها ومدلولها وحلولها ،  
 بعد أن تقرر ما هيبة الشعر . وينقسم إلى ثلاثة أقسام : ( الأول ) ويبدأ من ١٤٦٠ ب  
 ٢٢ يحدد فيه خصائص الشعر الجوهرية ؛ ( الثاني ) ويبدأ من ١٤٦٠ ب ٢٣ إلى  
 ١٤٦١ ب ٨ يسرد فيه أنواع النقد التي يمكن أن توجه إلى الشعر ، ثم يحلها اعتماداً  
 على مبادئ الشعر ؛ و ( الثالث ) يبدأ من ١٤٦١ ب ٩ ويستمر حتى نهاية الفصل  
 يربط فيه بين الحلول وبين أنواع النقد الخمسة الرئيسية . — ويعد هذا الفصل أول  
 بحث علمي في النقد الأدبي في العصر القديم ]

أما المشاكل وحلولها ، وعددها وطبيعة أنواعها ، فإليك كيف يمكن  
 النظر فيها بعين نافذة :

لما كان الشاعر محاكياً ، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ،  
 فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور  
 الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ،

(١) راجع « الأوديسيا » نشيد رقم ١٣ : البيت رقم ٦١١ وما يليه . — حينما  
 أبحر أودوسوس على السفينة نام ولم يستيقظ حتى بعد أن نزل على الشاطئ .

أو كما يجب أن تكون . وهو إنما يصورها بالقول ، ويشمل : الكلمة الغريبة ،  
والخجاز ، وكثيراً من التبديلات اللغوية ، التي أجزناها للشعراء<sup>(١)</sup> .

يضاف إلى هذا أن معيار التقويم ليس واحداً في السياسة وفي الشعر ،  
ولا في سائر العلوم وفي الشعر . ففي فن الشعر ، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ :  
الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه ، والخطأ العرضي . فالواقع أن الشاعر إذا اختار  
محاكاة أمر من الأمور ولم يفلح لعجزه ، كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر  
نفسها ؛ أما إذا كان ذلك لأنه تصوره تصوراً فاسداً ، بأن صور الجواد يقذف  
بكلتا قدميه اليمنيين إلى الأمام في وقت واحد<sup>(٢)</sup> ، أو إذا كان خطأوه راجعاً  
إلى علم خاص ، كالطب مثلاً أو أى علم آخر ، أو إذا أدخل في الشعر أموراً  
مستحيلة على أى وجه من الوجوه ، فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر  
نفسها<sup>(٣)</sup> . ومن هنا يجب أن ننظر من هذه النواحي للرد على أنواع النقد التي  
تنطوي عليها المشاكل .

ولنبداً بالأحوال التي تتصل بالفن نفسه . فإن وجد في الشعر أموراً مستحيلة ،  
فهذا خطأ ؛ ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن ( لأن  
هذه الغاية قد بانت ) ، وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح عن  
هذا الطريق أبدع وأروع : مثال ذلك مطاردة هكتور<sup>(٤)</sup> . ومع ذلك فإذا  
كان تحصيل الغاية ممكناً ، على نحو أفضل أو مساو ، مع احترام الحقيقة ،  
فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره ، إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ  
ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً .

كذلك يجب أن ننظر إلى أى الطائفتين ينتسب الخطأ : طائفة الأخطاء  
التي ترجع إلى الفن ، أو طائفة الأخطاء التي ترجع إلى شيء آخر عرضي . لأن

(١) شرح أرسطو هذه التعديلات في اللغة من قبل ص ٤٥٨ ١ س ١ - س ٨ .

(٢) بين أرسطو طريقة سير ذوات الأربع في رسالة له « في مشي الحيوان » م ١٤

ص ١٧١٢ س ٢٤ .

(٣) هنا رد على أفلاطون الذي لام هوميروس باسم الحقيقة العلمية ( الشاعر

لا يفهم السياسة ولا الطب ولا فنون القتال ... ) في « الجمهورية » ص ٥٩٩ .

(٤) راجع الفصل ٢٤ ص ١٤٦٠ ١ س ١٤ وما يليه .

محبة الامضاء العريضة  
 الخطأ في عدم معرفة أن الأروية (١) ليس لها قرون أقل من الخطأ في تصو  
 تصويراً رديئاً . وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الانطباق على  
 الحقيقة ، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول إن الشاعر إنما صور الأ  
 كما يجب أن تكون ، فان سوفوقليس كان يقول إنه إنما يصور الناس  
 يجب أن يكونوا ، بينما يوريفيدس كان يصورهم كما هم في الواقع (٢) .  
 جانب هذين الجوابين يمكن أيضاً أن يقال إن هذا هو الرأي الشائع ، كم  
 قصص الخاصة بالآلهة مثلاً . فلعل الشعراء إنما يروون قصص الآلهة لا  
 وجه الأمثل ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول اكسانوفان (٣) : « على  
 رأى الشائع » . ولعل من الوقائع أيضاً ما لا يروى على الوجه الأجل ، ول  
 كما جرت في الماضي ، مثال ذلك في وصف السلاح : « رماحهم كا  
 غرزة عمودياً وأسنتها في العلاء » (٤) : فقد جرت العادة بذلك آنذاك ، ولا  
 تارية حتى اليوم عند الإلوريين (٥) .

ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيداً أو رديئاً ، ينبغي ألا  
 فحص بالنظر في الفعل أو القول ذاته فقط ، فننظر فيما إذا كان في ن

(١) الأروية (بضم الهمزة وكسرهما) : أثى الوعول ، والجمع (من ٣ إلى  
 اوى ، وأروى (للكثير) .

(٢) لاندرى من أين هذه الموازنة التي أصبحت مشهورة بفضل أرسطو .

(٣) راجع في «شذرات أسلاف سقراط» نشرة ديلز الشذرات ١١ ، ١٢ ،  
 كسانوفان .

(٤) راجع «اللياذة» نشيد ١٠ : ١٥٢ : إن أصحاب ديوميديس غرزوا رما  
 كذا في الأرض أثناء الليل . — وهذه العبارة ليست لائقة لأن الرماح قد ت  
 ليل فتوقظ أهل العسكر . والجواب عن هذا الانتقاد أن العادة جرت بذلك ،  
 كن للشاعر إلا أن يصورها كما هي على علاتها .

(٥) الإلوريون Illyrioi : سكان الوريا Illyria : وكان الاسم يط

سة الأقدمين على مواضع مختلفة تبعاً للعصور . ففي القرن الرابع ق.م. ك  
 زرخون يطلقونه على جميع الساحل الشرقى للبحر الأدرياتي ، وفي الداخل تمتد  
 فيا في الشمال الشرقى والشرق حتى الدرينوس وجبل اسكردوس الذى كان يفص  
 ن تراقيا ومقدونيا ؛ وكان اسم الإلوريين يشمل — إلى جانب الجنس الأصلي  
 ملاط من الأجناس الأجنبية مثل الاستريين والايافوريين والبيورنيين .

نبيلاً أو سافلاً ، بل يجب أيضاً النظر في الشخص الذى يفعل أو يتكلم ، ولمن يتوجه عندما يتكلم أو يفعل ، ولأجل من ، ولأية غاية ، وهل هو ، مثلاً ، لاستجلاب نفع أكبر أو لتجنب شر ودفع أذى أخطر .

وها هنا صعوبات أخرى يجب تذليلها بالنظر في القول ؛ فمثلاً نفسر قوله (١) :

١٠ οὐρῆας μὲν πρῶτον ( = البغال أولاً ) بواسطة استعمال الكلمات الغريبة ، إذ يجوز أن يكون الشاعر لم يقصد « البغال » بل قصد « الحراس » . كذلك حينما يتكلم عن دولون (٢) : ὅς ᾧ τοι εἶδος μὲν ἔην κοκός ( = قبيحاً كان هو في منظره ) ، فإن الشاعر لا يقصد أن جسمه كان مشوهاً ، بل أن وجهه كان دميماً ؛ لأن الاقريطشين يعنون بـ « جمال المنظر » جمال الوجه . كذلك حين يقول (٣) ζωρότερον δὲ κέραιε ( = اسقنى كأساً صراحاً ) (٤) ، فإنه لا يقصد أن يسقيه خمرًا صرفاً « غير ممزوجة » شأن السكارى العربدين ، بل أن يمزجها « بسرعة » .

وبعض العبارات ينبغي أن يفهم على أنه قيل على سبيل المجاز ، مثلاً قوله : « جميع الآلهة وجميع المحاربين ناموا الليل كله » ، بينما يقول أيضاً : « لما أن جلى ببصره إلى سهل طروادة (ذهل حينما سمع) صوت النايات والصنفارات (٥) » لأن « جميع » وضعت مكان « كثير » مجازاً ؛ لأن الجمع يفترض العدد الكبير وكذلك قوله : « وحيدة لا تغرب » مقول مجازاً ، لأن المعروف هو : وحدها (٦) .

(١) « الالياذة » ١ : ٥٠ . — يبدأ أبولون فيقذف البغال بالسهام انتقاماً من اهانة كريسا ، وكان من الغريب ألا يبدأ بالرجال .

(٢) « الالياذة » ١٠ : ٣١٦ — لأنه من الصعب أن يجمع المرء بين بدن مشوه وقدم سريعة .

(٣) « الالياذة » ٩ : ٢٠٢ — آخيل يأمر بتر وكل أن يصب الخمر « قويا » ، وهو يقصد « بسرعة » ، وإلا فإن معناها الظاهر : « صرفاً غير ممزوج » ولكن هذا يجعل من آخيل سكيراً . ويرد أرسطو على هذا بقوله : « قويا » يقصد به « بسرعة » .

(٤) الترجمة الحرفية : « صب الكأس قويا » .

(٥) أرسطو هنا يروى هذه الأبيات اعتماداً على ذاكرته ، وهى مأخوذة من « الالياذة » ١٠ : ١ — ٢ (قارن ١ : ٢ — ٢) و ١٠ : ١١ — ١٣ . والصعوبة هنا هى : إذا كانوا « جميعاً » نائمين ، فكيف سمع هذا الصوت ؟

(٦) « الالياذة » ١٨ : ٤٨٩ (« الأوديسيا » ٥ : ٢٧٥) . والمشكلة هى : كيف يقول هوميروس إن بنات نعيش هى « وحدها » دون غيرها التى تغرب في المحيط ؟

ويمكن أن يرجع التفسير إلى النبرة : فعن هذا الطريق فسر هيباس  
 الثاسوسى قوله :  $\delta\acute{\iota}\delta\omicron\mu\epsilon\nu\ \delta\acute{\epsilon}\ \omicron\iota\ \epsilon\tilde{\upsilon}\chi\omicron\varsigma\ \acute{\alpha}\rho\acute{\epsilon}\sigma\theta\alpha\iota$  ( = فلنعطه الجِد ) وقوله :  
 $\tau\omicron\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \omicron\tilde{\upsilon}\ \kappa\tilde{\upsilon}\tau\alpha\pi\tilde{\upsilon}\theta\epsilon\tau\omicron\iota\ \delta\tilde{\upsilon}\mu\beta\rho\omega$  ( = وبعضها تبلل بالمطر )<sup>(١)</sup> . وبعض المواضع  
 يمكن تفسيرها بالوقفة بين الكلمات ، مثلاً فى قول انباذقليس : « وسرعان  
 ما أضحت فانيةً الأشياء التى كانت من قبل سر مدية ؛ والتى كانت خالصة  
 أصبحت مختلطة »<sup>(٢)</sup> . والبعض الآخر يفسر بكون اللفظ ذا معنيين ، مثل  
 قوله :  $\pi\alpha\rho\omega\chi\eta\kappa\epsilon\nu\ \delta\acute{\epsilon}\ \pi\lambda\acute{\epsilon}\omega\ \nu\tilde{\upsilon}\xi$  <sup>(٣)</sup> ، لأن كلمة  $\pi\lambda\acute{\epsilon}\omega$  ذات معنيين . ومنها  
 ما يفسر بالاستعمال اللغوى : فاللفظ « خمر » يطلق على أى مشروب ممزوج ،  
 ومن هنا أمكن أن يقال إن غانوميدس <sup>(٤)</sup> « يصب الخمر لزيوس » ، وإن

(١) لا يقصد بالنبرة هنا النبرة وحدها ، بل وأيضاً الكم والتهجية . — وهذه  
 الأمثلة مأخوذة من «اللياذة» ٢ : ٢٩٧ ، و «اللياذة» ٢٣ : ٣٢٧ على التوالى . —  
 وقد حل هيباس الثاسوسى هاتين الصعوبتين بأن جعل  $\Delta\acute{\iota}\delta\omicron\mu\epsilon\nu$  فى صيغة الأمر ،  
 لا المضارع فى المثال الأول ؛ وفى المثال الثانى وضع مكان  $\delta\tilde{\upsilon}$  ( = بعضها ) التصحيح  $\omicron\tilde{\upsilon}$   
 ( = لا ، ليس ) . — وقد أورد هذين الحلين أرسطو مرة أخرى فى «المغالطات  
 السوفسطائية» ص ١٦٢ ب س ٦ .

(٢) الشذرة رقم ٣٥ فى «شذرات أسلاف سقراط» التى نشرها ديلز . والمعنى  
 يختلف بحسب وضع الفاصلة : «وخالصة ، وكانت أولاً مختلطة» ، أو «وخالصة أولاً ،  
 وأضحت مختلطة» . فالمعنى يختلف فى القسم الثانى من الجملة بحسب وضعنا للفاصلة  
 بعد  $\pi\epsilon\tilde{\iota}\nu$  أو قبلها .

— ومثل هذا ما وقع فى تفسير الآية المشهورة فى سورة آل عمران ( آية رقم ٧ ) :  
 « هو الذى أنزل عليك الكتاب فيه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات ؛  
 فأما الذين فى قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله وما يعلم  
 تأويله إلا الله والراسخون فى العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا » . فالمعنى يختلف  
 تماماً إذا وقفنا عند «الله» وفصلنا بينها وبين ما بعدها ، أو وصلنا بين «الله»  
 و «الراسخون» .

(٣) «اللياذة» ١٠ : ٢٥١ — ٢٥٢ . وفى حاشية على المخطوط ب (من  
 فينيسيا ) نجد المشكلة والحل اللذين وضعهما أرسطو . المشكلة : إذا مضى من الليل  
 أكثر من ثلثيه ، فكيف قال هوميروس إنه بقى منه «ثلثه» ؟ — وترجمة الجملة هكذا :  
 «مضى أكثر من ثلثى الليل» . والاشتراك هنا فى معنى  $\pi\lambda\acute{\epsilon}\omega$  ( = أكثر ) .  
 (٤) فى الأساطير اليونانية غانوميدس Ganyimède هو ابن طروس ، اختطفته =

كان الآلهة لا يشربون الخمر<sup>(١)</sup> ؛ ويطلق على الذين يعملون في الحديد اسم « النحاسيين » ومن هنا أمكن أن يقال « ساق من القصدير حديثة الصنع »<sup>(٢)</sup> . ولكن هذا يمكن أن يفسر أيضاً بواسطة المجاز .

وإذا بدا معنى لفظ مستحيلاً فينبغي أن ننظر في مختلف الطرق التي يمكن بها أن يكون له معنى في هذا السياق : فثلاً في قوله : « هنا توقف الرمح البرنزي »<sup>(٣)</sup> . نبحت في كم من المعاني نفهم به قوله « توقف » ، فنعدّه أسلم طريقة في الفهم . وهي مضادة تماماً للطريقة التي اتخذها أغلوقون<sup>(٤)</sup> : فبعض النقاد يبدأ بـ من رأى سابق ، ليس له ما يبرره ، ويبرهن بعد أن يصدر حكم الادانة ، ويلوم ما يظن هو أن الشاعر قاله إذا كان مخالفاً لرأيه هو وأفكاره . وهذا ما وقع بالنسبة إلى إيكاريوس . خيل إلى الناس أنه لا قاداموني ، فوجدوا من غير المعقول ألا يكون اطلماخوس قد لقيه حينما وصل إلى اسبرطه . ولكن لعل مرد الأمر إلى أقوال أهل قفالونيا<sup>(٥)</sup> : إذ يقولون إن أودوسوس تزوج عندهم ، وأن الشخص

= الآلهة ( « الالياذة » ٢ : ٢٣٤ - ٢٣٥ ) وعند المتأخرين أن الذي اختطفه تسرزيوس أو زيوس ، نظراً لجماله ليصبح ساقياً نه .

(١) « الالياذة » ٢ : ٢٣٤ .

(٢) « الالياذة » ٢١ : ٥٩٢ . وقد حاول النقاد قديماً وحديثاً أن يفسروا استخدام معدن قليل الصلابة والمقاومة مثل القصدير في صنع السلاح الذي يصفه هوميروس .

(٣) « الالياذة » ٢ : ٢٧٢ . كان درع آخيلوس ، وفقاً لهذا الموضع من الالياذة ، يحتوى على خمس صفائح من المعدن مرصوص بعضها فوق بعض : اثنتان من البرنز ، واثنتان من القصدير وواحدة من الذهب : فكيف جرى أن رمح اينئوس اخترق اثنتين ثم توقف في الصفيحة الذهبية ، وهي فيما يظن كانت الصفيحة الخارجية ؟ و « الحل » كما يشاهد في حاشية على مخطوطتي فينيسيا ا و ب هو : ينبغي ألا نأخذ كلمة εσχετο بالمعنى الحرفي الدقيق ، وإنما الصفيحة الذهبية كسرت صدمة الرمح .

(٤) لعله أغلوقون الذي ذكره أفلاطون في محاوره « ايون » ( ص ٥٣٠ ) .

(٥) قفالونيا Céphalonie : جزيرة في البحر المتوسط ، أكبر جزر البحر الأيوني في غرب إيشاكا وعلى بعد ١٦ كم من زنطة ، و ٣٨ كم غربي ساحل اليونان ، وعلى خط عرض ٣٨° ١٦ شمالاً وخط طول ١٨° ٣٨ شرقاً .

وهوميروس يسمي هذه الجزيرة باسم شامس Samos ويجعلها في دولة أودوسوس . أما هيرودوتس فيسميها قفالنيا .

يسمى ايكاديوس وليس ايكاريوس<sup>(١)</sup> . ومن المحتمل أن تكون المشكلة ها هنا قائمة على خطأ .

وبالجملة فإن الأمر المستحيل<sup>(٢)</sup> ينبغي أن يبرر على اعتبار الشعر أو ما هو أفضل أو الرأي الشائع . أما عن الشعر فإن المستحيل المُقنع أفضل من الممكن الذي لا يقنع . أجل ! قد يكون من المستحيل أن يوجد ناس مثل الذين يصورهم زيوكسيس ، لكنه إنما يرسمهم خيراً مما هم ، لأن من يتخذ قدوة يجب أن يكون أفضل ممن هو بالفعل . والرأي الشائع ينبغي أن يبرر الأمور اللا معقولة . وأحياناً نبين أنه ليس بلا معقول ، إذ من المحتمل أن الأشياء تقع أحياناً بخلاف ما هو محتمل<sup>(٣)</sup> .

أما المتناقضات فيجب بحثها وفقاً لمنهج الحجاج الجدلي (الديالكتيكي) والنظر فيما إذا كان الأمر متعلقاً بنفس الشيء ، وفيما إذا كان الإيجاب متعلقاً بنفس الموضوع ، وفيما إذا كان الشاعر يتكلم فعلاً ، في نفس المعنى ، بحيث ينبغي أن نستنتج أنه يناقض ما يقوله هو نفسه أو ما يدع لحكيم رجل عاقل أن يفترضه . وللمرء الحق ، من ناحية أخرى ، في انتقاد استعمال اللا معقول والحساسة إذا لم تكن هناك ضرورة أبداً تلزم الشاعر باستعمال اللا معقول ، مثل شخص ايغيا عند يوريفيدس<sup>(٤)</sup> ، أو استعمال الحساسة ، مثل منالاوس في مسرحية «أورسطس» .

(١) أى أن اسمه هو ليس ايكاريوس ، وهو اسم اسبرطي (لاقاداموني) ، بل اسمه ايكاديوس وهو اسم قفالوني . وهنا أيضاً المسألة حلها غريب عن طبيعة الفن .  
(٢) الأمر المستحيل يتعلق : (١) بطبيعة الشعر ؛ (٢) بجعل الواقع مثالياً ؛ (٣) بالرأي الشائع .

(٣) راجع في الفصل ١٨ ص ١٤٥٦ اس ٢٤ عبارة أغاثون .

(٤) الإشارة هنا إلى دور ايغيا في رواية «ميديا» (بيت رقم ٦٦٣ وما يليه) . وأرسطو في الفصل ١٥ قد نقد ختام مسرحية «ميديا» وخلق منالاوس في مسرحية «أورسطس» . — ذلك أن تدخل إيغيا في رواية «ميديا» ليوريفيدس غير معقول ، لأنه من غير المحتمل أن يذهب إلى كورنثوس ، وهو أمر غير معقول ولا ضرورة له ، لأن ميديا باستعمالها لفنونها السحرية لم تكن مطلقاً في حاجة إلى إيغيا .

وإذن فأنواع النقد التي يمكن أن توجه (إلى الشاعر) ترجع إلى خمسة<sup>(١)</sup> :  
فأما أن نقول إنه مستحيل ، أو غير محتمل ، أو خسيس (من غير ما داع) ،  
أو متناقض ، أو مخالف لمقتضيات الفن . أما الحلول فينبغي البحث عنها تبعاً  
للأصول التي عددناها ، ومقدارها اثنا عشر .

## ٢٦

### الموازنة بين الملحمة والمأساة

[ في هذا الفصل بحث في مشكلة أخيرة هي المقارنة بين شعر الملاحم وشعر  
المآسي ، وهي مقارنة تجرى وتنتهي كلها لصالح المأساة . فالمأساة يؤخذ عليها أنها  
تحتاج إلى حركات الممثلين ، وإذن فهي مادية وبالتالي أدنى مقاماً . والجواب عن هذا  
أن المأساة يمكن أيضاً أن تفهم بغير ممثلين ومناظر مسرحية . أضف إلى هذا أن  
المأساة أفضل من الملحمة لأنها أغنى منها بالعناصر ، وأكثر تركيزاً ، وأوفر حظاً من  
الوحدة ، حتى يمكن أن نستخلص من ملحمة واحدة عدة مآس ]

وفي وسعنا الآن أن نتساءل : أي الفئتين أفضل : محاكاة الملاحم أو  
محاكاة المآسي<sup>(٢)</sup> ؟ فإن كان الأقل ابتداءً هو الأفضل ، وكانت المحاكاة  
الأقل ابتداءً هي تلك التي تتوجه إلى جمهور أفضل ، فمن البين أن التي تسعى  
لمحاكاة كل شيء<sup>(٣)</sup> هي المبتذلة . إن الأشخاص يكثرون من الحركات على  
المسرح لأنهم يعتقدون أن الجمهور لا يفهم إذا لم يضيفوا شيئاً من عند أنفسهم ،  
شأنهم شأن الزامرين الحاملين الذين يتلوون ويتعسرون حينما يكون عليهم أن  
يحاكوا قذف القرص ، ويسوقون رئيس الجوقة وهم يعزفون (نشيد) « اسقولا »<sup>(٤)</sup>

(١) هذه الأصول الخمسة ، التي تنطوي تحتها أنواع النقد والوم الموجهة إلى  
الشعر ، تشتمل على أساس منطقية وأخلاقية وجمالية .

(٢) عاليج أفلاطون موضوع تفوق الملحمة على المأساة في كتاب «النواميس»  
(٣ ص ٦٥٨ وما يتلوها) . ولكن أرسطو يرى عكس هذا الرأي ويرد على  
الذين يتهمون المأساة بأنها أنموذج شعري أكثر ابتداءً وتتجه إلى جمهور وضع بقوله :  
إن هذا الاتهام زائف — ويسرد الأسباب .

(٣) ذلك لأن المأساة تحاكي كل شيء ، إذ لا تقتصر على محاكاة الأفعال ، بل  
تحاكي أيضاً الأصوات والحركات الخ .

(٤) اسقولا Scylla : في الأساطير اليونانية هي ابنة فورقوس وهيكتاته . =

وإذن فسيكون في المأساة نفس النقص الذي أخذه الممثلون القدماء على أخلافهم فقد كان مونيستقوس يلقب كليفيدس بالقرء نظراً لمبالغته في التمثيل ، وهذا اللقب عينه لحق فنداروس<sup>(١)</sup> . فتخلف المتأخرين عن المتقدمين سيكون أيضاً شبيهاً بتخلف الفن التراجيدي كله عن فن الملاحم . إذ يقال إن الملحمة تتوجه ١٢ إلى جمهور ممتاز لا يحتاج إلى تمثيل الحركات ، بينما المأساة تتوجه إلى جمهور وضع . فما دامت المأساة مبتدلة ، فن البين أن من الممكن النظر إليها على أنها أخط منرلة .

لكن يلاحظ أولاً أن هذا اللوم لا ينال فن الشاعر ، بل فن الممثل ، لأن التصنع في الحركات يمكن أيضاً أن يوجد عند الشاعر الجوال ( الربسودي ) ، كما هي الحال بالنسبة إلى سوستراطوس ، وعند المغنى كما هي حال مناسيوس الأفونطي<sup>(٢)</sup> . ثم إنه ليس كل حركة مذمومة ، ما دمنا لانذم الرقص ، إنما المذموم هو حركات الممثلين الأرياء ، فهذا هو النقد الذي وجه إلى كليفيدس ويوجه اليوم إلى غيره ، وهو أنهم يحاكون نساء سافلات .

= أحبها فوسيدون ، إله البحر . واستطاعت أمفريتة ، قرينة فوسيدون ، أن تحيلها ، بواسطة الأعشاب السحرية ، إلى وحش كان يستولى على البحارة الذين يبحرون بالقرب من مغارتها ( وكانت في رأى البعض في مضيق مسينا ، وفي مقابلها دوامة خاروبيدس ) ؛ وقد وصف هوميروس عبور سفينة أودسوس بمغارة اسقولا في «الأوديسيا» (نشيد ١٢ : ٨٥ وما يليه) .

ونشيد «اسقولا» : ديثربوس لطيموثاوس الملطي ( أشار إليه أرسطو في الفصل ١٥ ص ١٤٥٤ س ٩ ) . فان الزامر يمسك برئيس الجوقة ويجره ليحاكي أودسوس وقد جرتة اسقولا .

(١) مونيستقوس من خلقيس Mynniscos de Chalcis : كان الممثل الأول في مسرحيات أسخيلوس الأخيرة . وقد ورد ذكره في «حياة أسخيلوس» . — أما كليفيدس فورد ذكره في «حياة سوفوقليس» . — أما فندارس الوارد ذكره هنا فشخص مجهول لنا .

(٥) سوستراطوس ومناسيوس كلاهما مجهول . — وأرسطو يقول هنا في رده على خصوم المأساة إن فن الشاعر شيء ، وفن الممثل واللقاء (الحركات والأصوات الخ) شيء آخر : فالممثل الرديء قد يفسد بالقائه أجمل ملحمة كما كان يفعل سوستراطوس أو كما كان مناسيوس يغنى . وإذن فسوء اللقاء يتعلق بالمأساة وبالملحمة على السواء ، وإذن فالحجة ها هنا غير قائمة .

أضف إلى هذا أن المأساة ، حتى بغير الحركات ، تأتي بنفس الأثر الخاص بها ، شأنها شأن الملحمة ؛ لأنه من مجرد القراءة البسيطة يمكن أن تُرى قيمتها بوضوح<sup>(١)</sup> . فإذا كانت تمتاز من سائر الوجوه ، فليس من الضروري أن تكون لها هذه الميزة . وهى فعلاً تمتاز ، لأنها تتضمن جميع مزايا الملحمة ، بل تستطيع أن تستخدم نفس الوزن<sup>(٢)</sup> ، يضاف إلى هذا — وهو أمر ليس بهين — أنها تشمل الموسيقى والمنظر المسرحى ، وكلاهما وسيلة ممتازة لإحداث المتعة . وتمتاز المأساة كذلك بشدة الوضوح : سواء فى القراءة وعند التمثيل .

ولها أيضاً ميزة تحقيق المحاكاة تحقيقاً كاملاً بمقدار<sup>(٣)</sup> أقل ، إذ يفضل الناس ما هو محدد على ما هو منتشر فى زمان طويل ؛ ولنفترض ، مثلاً ، أننا نقلنا « أوديفوس » سوفوكليس إلى أشعار مقدارها مقدار ما فى « الإلياذة » ! يضاف إلى هذا أن فى المحاكيات التى يقوم بها شعراء الملاحم ( والدليل على هذا أن من الممكن أن نستخلص من أية ملحمة عدداً كبيراً من المأسى )<sup>(٤)</sup> وحدة أقل ( مما فى المأسى ) ، حتى إنهم لو لم يأخذوا غير حكاية واحدة ، فإنها إما أن تعرض بإيجاز وتبدو فقيرة ، أو تتفق مع مدى اتساعها وتبدو متخلخلة . ولكنى إنما أتحدث ها هنا عن الحالة التى تكون فيها الملحمة مؤلفة من أفعال عديدة ، مثل « الإلياذة » وكذلك « الأوديسيا » ، فكلتاهما

(١) راجع الفصل السادس ص ١٤٠ ب س ١٨ .

(٢) يشاهد فى بعض المأسى أشعار من الوزن السداسى : كما فى « فيلوقيطس »

(٨٣٩ — ٨٤٢) ، « التراخيئيات » ( ١٠٠١ — ١٠١٤ وغيرها ) ، « الطرواديات »

( ٥٩٥ وما يتلوها ) الخ .

(٣) أى أن قلة السعة فضل وميزة فى المأساة ، ولا يقصد بالسعة السعة المسادية

فحسب (طولها) ، بل وأيضاً السعة الزمنية ، كما يظهر من الشاهد الذى يسوقه هنا ، وهو « أوديفوس » سوفوكليس و « إلياذة » هوميروس .

(٤) أى أن الوحدة متحققة فى المأساة أكثر منها فى الملحمة ، لأن الفعل فى

المأساة يبدأ ويستمر فى خط متصل حتى النهاية أما فى الملحمة فتتشعب الحوادث وتكثر الاستطرادات ويتشتت الفعل . لكن ليس معنى هذا أن الملحمة خالية من الوحدة . كلا ! فينبغى أن تتوافر فيها الوحدة ، شأنها شأن أى أثر فى جيد ، ولكن بنسبة أقل مما فى المأساة .

تحتوى على عدة أجزاء كل جزء له سعته كذلك ؛ وهذا لا يمنع أن تكون هذه القصائد أجود القصائد سبكاً وحبكاً وأن تكون محاكاة كاملة لفعل واحد .

فاذا كانت المأساة تتفوق إذن بكل هذه المزايا وبالطريقة التى تبلغ بها غايتها الخاصة ( لأن هذه المحاكيات لا ينبغى أن تهيب لنا أية متعة كانت ، بل عليها أن تحقق المتعة التى أشرنا إليها من قبل <sup>(١)</sup> ) ، فمن الواضح أن المأساة ، إذ تبلغ غايتها على النحو الأفضل ، يمكن عدّها أعلى مرتبة من الملحمة <sup>(٢)</sup> .

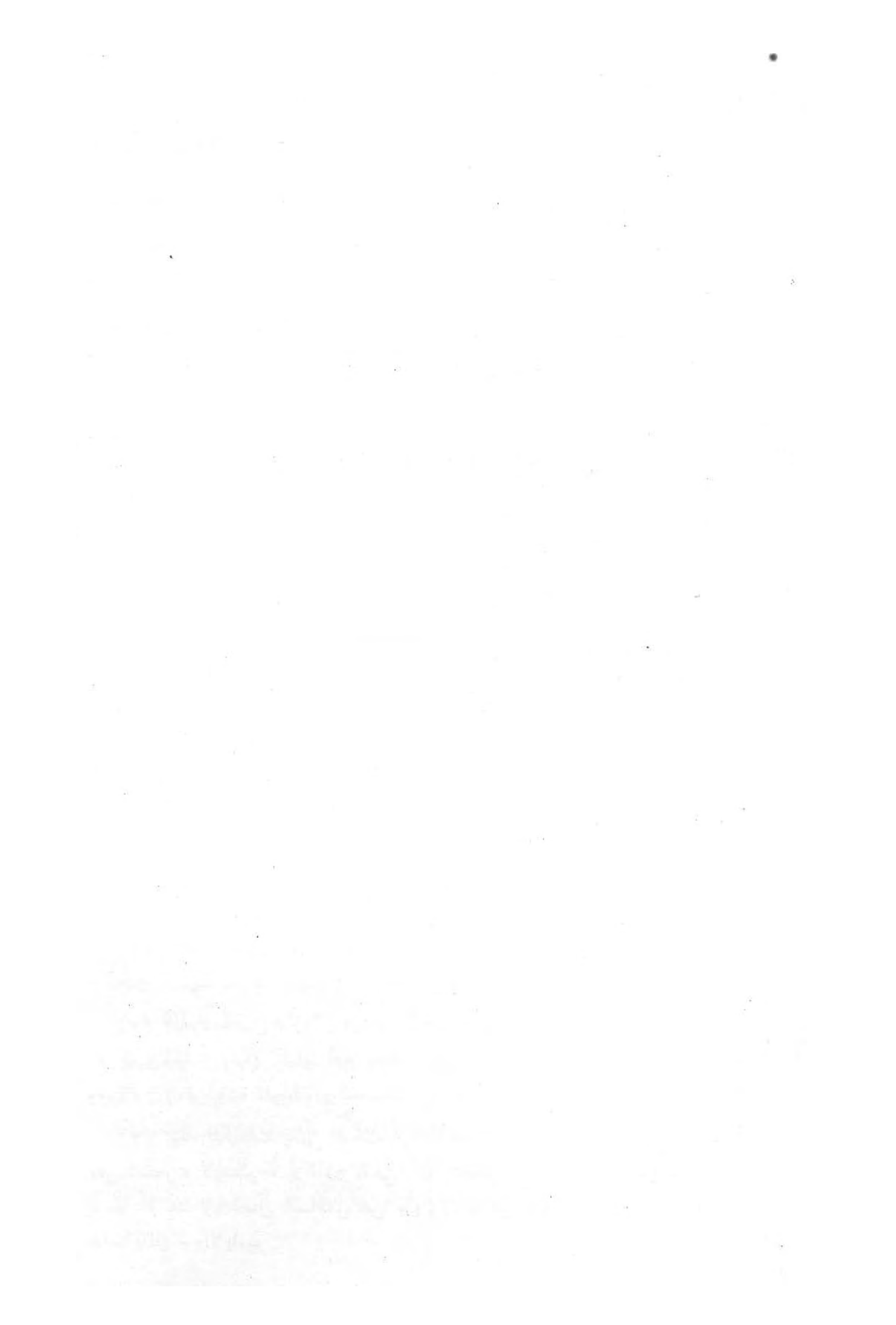
وحسبنا هذا بياناً للمأساة والملحمة كما هما فى ذاتيهما ، ولأنواعهما وأجزائهما وعدد هذه الأجزاء والفوارق بينها ، والأسباب التى تجعل العمل الفنى ناجحاً أو غير ناجح ، وألوان النقد الممكنة وما ينبغى لها من ردود ... ..

---

(١) راجع الفصل الرابع عشر ص ١٤٥٣ ب س . ا . فالواقع أن المأساة والملحمة كليهما لما نفس الأثر ونفس الغاية .

(٢) المأساة أفضل منزلة إذن من الملحمة لأربعة أسباب : (١) غنى العناصر التى تتركب منها ؛ (ب) تمثيلها أوفر حياة ، وموضوعاً ؛ (ج) إيجازها فى المقدار ( طولاً وزمناً ) ؛ (د) زيادة الوحدة والتماسك .

(٣) بهذه الكلمات ينتهى البحث فى المأساة ، وبها ينتهى ما بقى لنا من كتاب «فن الشعر» لأرسطو ، وكان ينبغى أن يتضمن أيضاً ، بحسب ما قاله أرسطو نفسه ها هنا ( الفصل السادس ص ١٤٤٩ ب س ٢٠ - س ٣١ ) ، قسمًا ثانياً خاصاً بالملهاة والايامبو .



# كتاب أرسطوطالس في الشعر

نقل أبي بشر مكي بن يونس القناني  
من السرياني إلى العربي

## رموز :

م = مرجوليوث في نشرته سنة ١٨٨٧ بلندن

ت = تكاتش في نشرته سنة ١٩٢٨ بفينا

ص : مخطوط باريس برقم ٢٣٤٦ عربي

< > : ما بينهما نقترح إضافته للتكملة أو الإيضاح

[ ] : ما بينهما موجود في المخطوط ونقترح حذفه

( ) : علامات لزيادة الترقيم والإيضاح



# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كتاب أرسطوطاليس في الشعراء (١)

نقل أبي بشر متى بن يونس القناني ٥٣٢٨

من السرياني إلى العربي

قال أرسطوطاليس :

< موضوع صناعة الشعر ؛ الشعر والمحاكاة ووسائل المحاكاة >

إننا متكلمون الآن في صناعة الشعراء (١) وأنواعها ، ونخبرون أى قوة ٨١١٤٤٧ لكل واحد منها ، وعلى أى سبيل ينبغى أن تتقوم الأسمار والأشعار ، إن كانت الفواسيس (٢) مزمنة بأن يجرى أمرها مجرى الجودة ؛ وأيضاً من كم جزء هى ، وأما هى أجزاءها ؛ وكذلك نتكلم (٣) من أجل كم التى هى موجودة التى هى لها بعينها . و [ نتكلم و ] نحن متكلمون فى هذا كله من حيث نبتدى أولاً من الأشياء الأوائل .

فكل شعر ، وكل نشيد شعري ينحى به : إما مديحاً ، وإما هجاء (٤) ،

(١) يقترح مارجوليوت أن تقرأ : « الشعر » ودليله أن ابن رشد قرأها كذلك . ولكن هذه الحجة غير قاطعة لأن ابن رشد لا يورد النص بحروفه كما سترى هنا .

(٢) الفواسيس = الشعر = ποίσις . (٣) يقترح تكاتش : فى آخر .

(٤) مديح = فن المأساة ( التراجيديا ) = Tragédie = τραγῳδία

هجاء = فن الملهاة ( السكوميديا ) = Comédie = κωμῳδία

وهذه الترجمة الزائفة ذات نتائج خطيرة بالنسبة إلى فهم الكتاب كله . — ديثرمبو =

دithyrambe = διθυραμβοποίησις ؛ فقوله : ديثرمبو الشعري ترجمة حرفية دقيقة لما فى اليونانى . — نحو أكثر : يصححها مارجوليوت : ننحو .

< و > إما ديثربو الشعري ، ونحو أكثر أوليطيقيس<sup>(١)</sup> ، وكل ما كان داخلاً في التشبيه ومحاكاة صناعة الملاحى من الزمر والعود وغيره . وأصنافها ثلاثة : وذلك إما أن يكون يشبه بأشياء آخر والحكاية(\*) بها ، وإما أن تكون على عكس هذا : وهو أن تكون أشياء آخر تشبه وتحاكى ، وإما أن تجرى على أحوال مختلفة لا على جهة واحدة بعينها .

وكما أن الناس قد يشبهون بألوان وأشكال كثير <ة> أو يحاكون<sup>(٢)</sup> ذلك من حيث أن بعضهم يشبه بالصناعات ويحاكيها ، وبعضهم بالعادات ، وقوم آخر منهم بالأصوات : كذلك الصناعات التى وضعنا [ و ] : جميعها تأتى بالتشبيه والحكاية باللحن والقول والنظم ، وذلك يكون : إما على الانفراد ، وإما على جهة الاختلاط . مثال ذلك : أوليطيقي<sup>(٣)</sup> وصناعة العيدان فانهما يستعملان اللحن و < ال > تأليف فقط ، وإن كان توجد صناعات أخرى فى قوتها مثل هاتين : مثال ذلك صناعة الصَّفَر<sup>(٤)</sup> تستعمل اللحن الواحد بعينه من غير تأليف ، وصناعة أداة الرقص أيضاً ، وذلك أن هاتين باللحن المتشكلة تشبه بالعادات وبالانفعالات أيضاً وبالأعمال أيضاً وتحاكىها .

أما بعضها<sup>(٥)</sup> فبالكلام المنشور الساذج أكثر ، أو بالأوزان : وتحاكى هى هذه : إما وهى مُحَاكَاة ، وإما بأن تستعمل جنساً واحداً ، وبالأوزان التى هى بلا تسمية < إلى الآن ><sup>(٥)</sup> . وذلك أنه ليس لنا أن نسمى بماذا تشارك حكايات

(١) أوليطيقيس = αὐλιτικῆς : فن العزف على الناي .

(٢) ص : كثيراً ويحاكون .

(\*) يقترح مرجوليوت : وتعمل الحكاية بها .

(٣) ص : الصعر — والصواب ما أثبتنا بالفاء المعجمة ، إذ فى اليونانى :

οἶαν ἢ των συρρίγγων : أى صناعة الصفر بالناى الريفى

(٤) أى بعض الصناعات التى تحاكى

(٥) ص : إلا الارمه — وصوابها إما ما أثبتنا ، وإما : إلى الأزمنة (أى الحاضرة) ،

والوجه الأول أقرب ؛ والتحريف يستخرج من الرسم بسهولة ، إذ هو إملائياً أكثر منه معنوياً .

وفى اليونانى : τοῦ νῦν . — ويقترح تكاتش : إلى (هذه) الأزمنة .

وتشبيهات شاعر < مثل س > وفرن<sup>(١)</sup> وكسانرخس والأقاويل المنسوبة إلى سقراط .  
ولا أيضاً إن جعل الانسان تشبيهه وحكايته بالأوزان الثلاثية ، أو هو<sup>(٢)</sup> هذه  
التي يقال لها ألغاز ، أو شيء من هذه الأخر التي تجعل تشبيهه وحكايته لها  
على هذا النحو . غير أن الناس عندما يوصلون وزن صناعة الشعر يعملون  
الأوزان ويسمون بعضها : فن الغايا<sup>(٣)</sup> [ ١٣١ ب ] ، وبعضها فن الآفي<sup>(٤)</sup>  
والتي لها أول وآخر ؛ وليس كالتى يعملون الشعر التي هي بالحكاية والتشبيه ،  
لكن التي يلقبونها المشتركة في أوزانها .

وذلك إن عملوا شيئاً من<sup>(٥)</sup> أمور الطب أو أمور الطبيعة بالأوزان فهكذا  
قد جرت عادتهم بالتلقيب<sup>(٦)</sup> : وذلك أنه لا شيء يشتركان فيه : أو ميروس  
وأنفادقلس<sup>(٧)</sup> ما خلا الوزن . ولذلك أما ذاك فينبغي أن نلقبه شاعراً ، وأما هذا  
فالمتكلم في الطبيعيات أكثر من الشاعر . وكذلك إن كان الانسان يعمل الحكاية  
والتشبيه عندما يخلط جميع الأوزان ، كما كان يعمل خاريمن<sup>(٨)</sup> ، فانه كان  
يشبه قانطورس برقص الدستبند من جميع الأوزان : فقد يجب أن نلقبه شاعراً .

فمن قبل هذه كان حُدِّد هذا الضرب . وقد يوجد قوم يستعملون جميع  
التي وصفت : مثال ذلك في اللحن والصوت الحلو أو الأوزان ، كصناعة

(١) ص : شاعر وقرب — وهو تحريف صوابه ما أثبتنا ، وهو الشاعر Sophron :  
Σώφρων : سوفرف من سرقوسة Syracuse صاحب محاكيات Mimes عاش في القرن  
الخامس قبل الميلاد ، حاول أن يحاكي الواقع الحي قدر المستطاع فأبدع ذلك النوع .  
كسانرخس : Χεναρκος = Xénarkus ، مؤلف حكايات ، مجهول تاريخ حياته .

(٢) يصححها م ( — مرجوليوت ) : أو هي .

(٣) ص : فمن الغايا . — وألغايا = ἐλεγεία — élégie : مرثية شعرية .

(٤) في الآخر ! وفي الأصل اليوناني : وبعضها في الآفوفويا ( — ἐποποιία ) — في  
شعر الملاحم ؛ فلعلها : الآفي . (٥) ص : شيء .

(٦) ص : بالتقليب — وهو تحريف بتقديم حرف مكان الذي يليه .

(٧) Empédocle =

(٨) خاريمن — Χαιρέμων — Chérémon شاعر ماس من القرن الرابع . —

قوله : « كان » ، في النص : كي ، فلعل صوابه كما اقترح م : كان .

الشعر الديثوردمبي<sup>(١)</sup> والتي للناموس<sup>(٢)</sup> ، والمديح أيضاً والهجاء<sup>(٣)</sup> . وتختلف  
 بأن بعضها مع الكل معاً ، وبعضها بالجزء .  
 فهذه أقول إنها أصناف الصنائع التي بها يعملون الحكاية والتشبيه .

## ٢

### < اختلاف ضروب الشعر باختلاف موضوعاته >

ولما كان الذين يحاكون ويشبّهون قد يأتون بذلك بأن يعملوا العمل<sup>١١</sup>  
 الإرادى ، فقد يجب ضرورة أن يكون هؤلاء إما أفاضل ، وإما أراذل ( وذلك  
 أن العادات والأخلاق مثلاً هي تابعة لهذين فقط ) وذلك أن عاداتهم وأخلاقهم  
 بأجمعهم إنما الخلاف بينها بالرديلة والفضيلة ونأتى بالحكاية والتشبيه إما الأفاضل  
 ولـ [لا] ما [و] الأر > ا > ذل ، وإما من كانت < له > حال في ذلك < كحالنا >  
 كما يشبه المصوِّرون في صنائعهم : أما الأخيار منهم للأخيار ، والأشرار ، كما  
 < أنه > أما > فولوغنوطس<sup>(٤)</sup> فقد حاكى الأفاضل ، وأما < أن > [ فاونس<sup>(٥)</sup>  
 < فقد > حاكى الأشرار وشبه ، وأما ديونوسيوس < فقد > كان يشبه ويحاكى  
 < حسب > التشبيه<sup>(٦)</sup> . فظاهراً بيّن أن يكون كل تشبيه وحكاية من التي وصفت .

(١) ص : الى مورى - وهو تحريف من الناسخ واضح .

(٢) في اليونانى : καὶ ἡ τῶν νομῶν ؛ وكلمة νόμος المستعملة هنا طامة  
 معنيان : (١) الناموس ، القانون ، الشريعة ، السنة ؛ (٢) اصطلاح موسيقى يدل  
 على النغمة الخاصة التي منها خمسة أنواع : اللحن الافريجي والليدى والايونى والأيولى  
 والدورى . والمعنى الثانى هو المقصود هنا ، وقد اختلط الأمر على المترجم (العربى أو  
 السريانى أو كليهما) ففهم منه الأول . وهذا النوع (النوموس) غالباً سداسى الوزن .  
 (٣) المديح = المأساة ، التراجيديا ؛ الهجاء = الملهاة ، الكوميديا .

(٤) Polygnote = Παλύνωτος من ثاسوس ( في القرن الخامس ) ، صديق  
 سيمون Cimون ابن مليتادس ، وأكبر مصورى القرن الخامس في غالب الظن ؛  
 زين الليسكيه Lesché في دلف .

(٥) Pauson = Παύσων وكان معاصراً لأرسطوقانس الذى سخر منه  
 في ملهاته : Acharn ( بيت رقم ٨٥٤ ) . وديونوسيوس = Dionysius = Διονύσιος  
 من قولوفون .

(٦) أى على حسب الواقع .

وكل واحد واحد من الأفعال الإرادية لها هذه الأصناف والفصول ، وأن تكون الواحدة تشبه بالأخرى وتحاكيها بهذا الضرب .

وذلك أنه في الرقص والزمير وصناعة العيدان قد يوجد لهذه أن تكون غير متشابهة ، ونحو الكلام والوزن المرسل — مثال ذلك أما أوميروس فالفاضل<sup>(١)</sup> ، وأما قالافون<sup>(٢)</sup> فالأشياء الشبيهة ، وإما الجيمن<sup>(٣)</sup> المنسوب إلى ثاسيا<sup>(٤)</sup> ، وهو الذي كان أولاً يعمل المديح<sup>(٥)</sup> ، ونيقوخارس<sup>(٦)</sup> المنسوب إلى < د > الادى<sup>(٧)</sup> الذي كان يحاكي الأرذل ، وكذلك ونحو هذه الداثورامبوس<sup>(٨)</sup> و < اذ > نواميس<sup>(٩)</sup> كما يشبه الانسان ويحاكي هكذا لقوقلوفاس طيموثاوس وفيلوكسانس<sup>(١٠)</sup> .  
وبهذا الفصل بعينه الخلاف الذي للمديح عند الهجاء<sup>(١١)</sup> : وهو أنه أما تلك فبالأرذل ، وأما هذه فكانت تشبه بالأخير وإياهم كانت تحاكي .

(١) ص : فالقابل — وهو تحريف واضح ، كما يظهر من اليوناني صوابه ما أثبتنا .  
(٢) ص : مالاوفرب — وهو تحريف ظاهر ، لأنه Κλεοφῶν = Cléophon — وهو مؤلف مجهول .

(٣) ص : احتمي — وهو Ηγέμων = Hégémon

(٤) Θάσος = Thasos =

(٥) المديح : ترجمة هنا لكلمة Παρῳδία = Parodie وهي محاكاة هزلية لقطعة من الشعر .

وكلمة : أولاً ، بمعنى : كان أول من عمل الباروديات .

(٦) Νικοχάρης = Nicocharés = وهو شاعر هزلي حوالى سنة ٣٨٨ .

(٧) دالادى Δειλίαδα وهذا عنوان كتاب نيقوخارس الذي عارض به الاللياذة ؛ والكلمة من δειλοί أى «الجبناء» أى : «ملحمة الجبناء»

(٨) ص : الى لثورامى — وهو تحريف كما أشرنا من قبل .

(٩) راجع تعليق ٢ الصفحة السابقة .

(١٠) أى : يمكن أن يحاكي فيها الناس كما صنع طيموثاوس وفيلوكسانس في

«مؤلفيهما» «القوقلوفاس» . و «القوقلوفاس» Le Cyclope =

(١١) المديح = المأساة = tragédie ؛ الهجاء = الملهة = Comédie

## < اختلاف ضروب الشعر باختلاف طريقة المحاكاة >

وأيضاً الثالث لهذه الفصول ومنها هو أن نشبه بكل [ ١٣٢ أ ] واحد واحد من هذه . وذلك أن في هذه أيضاً التشبيهات والحكايات هي هي بأعيانها : أما أحياناً فن حيث يوعدون التشبيه إما بثي آخر يكون ، كما كان يفعل أوميروس ، أو إن كان مثله الذي لا خلاف فيه أيضاً .

وجميع الذين يعملون ويفعلون الذين يشبهون ويحاكون يأتون بتشبيههم وحكايتهم كما قلنا منذ الابتداء بهذه الفصول والأصناف الثلاثة ، وهذه فن الضرورة حتى يكون أما ذاك فهو يشبه ويحاكي واحد بعينه أما بأوميروس سوفقلس : وذلك أن كليهما يشبهان ويحاكيان الأفاضل ، وأما هذا فيشبهونه ويحاكونه شيعةً أرسطوفانس ، من قبل أنهم كأنهم ويعملون ويفعلون كائنيهما . ومن ها هنا قال قوم إن هذه تلقب أيضاً دراماطا ، من قبل أنهم يشبهون بالذين يعملون . ولذلك صار أهل ادرياس <sup>(١)</sup> هم متمسكون بالمديح والهجاء . أما الهجاء بحسب ما ظن < أهل ميغارا وكذلك > فهذه التي ها هنا كما أنه ما كان قبلهم ولاية الجماعة والتدبير ، والتي كان الذين من سيقلييا <sup>(٢)</sup> يقولون إنها موجود < ة > ، كما كان يفعل افبخارموس <sup>(٣)</sup> الشاعر وهو الذي كان أقدم كثيراً من كيونيديس وماغنس ، من حيث كانا أعطيا الرسوم عندما كانا يستعملان الاقرار من أسماء المديح التي في فالوفونيسوس <sup>(٤)</sup> وذلك أنه أما ذانك < فقد > لقبها

(١) كذا ! والمقصود : الدوربون Doriens : ولكن المترجم رسمها كما في اليوناني Δωριείς . — وم يصححها : دارياس .

(٢) = صقلية = Σικελία

(٣) = Epicharme = Επίχαρμος من صقلية شاعر فيلسوف ازدهر حوالي نهاية القرن السادس وأوائل القرن الخامس . وكيونيديس Chionides من أثينا : شاعر هزلي حوالي سنة ٤٨٨ — ٤٦٠ أضفى على التهرجات الميغارية طابعاً فنياً وماغنس من إيكاريا Magnès d'Icarie شاعر هزلي حوالي سنة ٤٠٠ . يقال إنه أول من أحرز النصر بملهاة .

(٤) ص : فالوفونيسوس = ἐν Πελοποννήσῳ أي في البلوبونيز .

القرى<sup>(١)</sup> < بلقب > قوماس<sup>(٢)</sup> ، وأما ديموسوس<sup>(٣)</sup> فلقب أهل أثينية المهجوين من قبل أنهم كانوا ممتنين مستخف < ـاً > بهم من أهل القرى .  
أما أصناف التشبيه والحكاية وفصولها وكميتها وأيّما هي ، فهي هذه التي قبلت .

## ٤

### < نشأة الشعر وأجناسه >

ويشبه أن تكون العلل المولدة لصناعة الشعر التي هي بالطبع : علتان .  
والتشبيه والمحاكاة مما ينشأ مع الناس منذ أول الأمر وهم أطفال . وهذا مما يخالف به الناس الحيوانات الأخرى ، من قبل أن الانسان يشبه ويستعمل المحاكاة أكثر ويتعلم ويجعل التلميذات بالتشبيه والمحاكاة للأشياء المتقدمة والأوائل ، وذلك أن جميعهم يسر<sup>(٤)</sup> ويفرح بالتشبيه والمحاكاة .

والدليل على ذلك هذا ، وهو الذي يعرض في الأفعال أيضاً ، وذلك أن التي نراها وتكون رؤياها<sup>(٥)</sup> على جهة الاغتمام فإننا نسر<sup>(٤)</sup> بصورتها وتمثيلها ؛ أما إذا نحن رأيناها كالتى هي أشد استقصاءً — مثال ذلك صور وخلق الحيوانات المهينة المائنة .

والعلة في ذلك هي هذه : وهى أن إرباب<sup>(٦)</sup> التعليم ليس إنما هو لذيذاً لفيلسوف فقط ، لكن لهؤلاء الأخرى على مثال واحد ، إلا أنه من أنهم يشاركنه مشاركة يسيرة . فلهذا السبب يسرون إذا ما هم رأوا الصور والتماثيل ، من قبل أنه يعرض أنهم يرون فيتعلمون ؛ وهو قياس ما لكل إنسان إنسان ، مثال ذلك أن هذا ذاك من قبل أنه إن لم يتقدم [ ١٣٢ ب ] فيرى ليس يعمل للذى شبه ،

(١) ص : القوى .  $\kappa\omega\mu\alpha\iota = (٢)$

(٣)  $\delta\eta\mu\omicron\upsilon\varsigma =$

(٤) ص : نشر

(٥) ص : روساها (كذا!) ؛ ويصلحها م : رويها ، وتكاتش : رؤيتها .

(٦) من أرب بمعنى : زاد ، نعى . — وقد أخطأ كل من مرجوليوت وتكاتش

بتصويبها هكذا : ان [ان] باب التعليم .

لكن من أجل الفعل والتفعل ، أو للمواضع أو من أجل علة ما مثل هذه .

وأما بالطبع فلنا أن نتشبه بالتأليف واللحون ( وذلك أنه أما أن الأوزان  
مشابهات الألحان ، فهو بَيِّن ) للذين هم مفطورون على ذلك منذ الابتداء ،  
وخاصة أنهم ولدوا صناعة الشعر من حيث يأتون بذلك ويمنعون قليلا  
قليلاً ، وولدوها من الذين ألفوها دفعةً ومن ساعته .

وانجزأت بحسب عاداتها الخاصة ، أعنى صناعة الشعر . وذلك أن بعض  
الشعراء ومن كان منهم أكثر عفافاً يتشبهون بالأعمال الحسنة الحميلة وفيما أشبه  
ذلك ، وبعضهم ممن قد كان منهم أرذل عندما كانوا يهجون أولاً الأشرار كانوا  
يعملون بعد ذلك المديح والثناء لقوم آخرين أشرار .

غير أنه ليس لنا أن نقول في إنسان قبل أوميروس إنه عمل مثل هذه  
الصناعة من صناعة الشعراء ؛ وإلا قد كان شعراء آخر كثيرون<sup>(١)</sup> غير أن [من]  
أوميروس هو المبدأ ، مثال ذلك مارغاتس والنسق<sup>(٢)</sup> والحسارية ما من  
هذه التي هي هكذا التي أتى بها الوزن ، كما أتى بيامبو ، ولذلك ما لقب مثل  
هذا الوزن إيامبوس ، وهذا الوزن كانوا يتهاونون بعضهم ببعض [وصار القدماء]  
وصار من القدماء بعضهم شعراء في الفن إيامبو والفن المسمى بأوريقا<sup>(٣)</sup> .

كما أن الشاعر في الأشياء الفاضلة<sup>(٤)</sup> المجتهدة خاصة إنما كان أوميروس  
وحده فقط ( وذلك أنه هو وحده فقط إنما عمل أشياء أحسن فيها ، لكن قد  
عمل التشبيهات والحكايات المعروفة بد < را > ماطيقيا<sup>(٥)</sup> وهكذا هو أول [يا]  
من أظهر شكل صناعة هجاء ليس فيه الهجاء فقط ، لكن في باب الاستهزاء

(١) ص : كثيرين . (٢) ل ا ل ل : كذا فأصلحناه كما في اليوناني ، إذ في اليوناني :  
(مثال ذلك « مارجيتس » وما أشبهها من قصائد فيها يتبدى أيضاً على وفق الموضوع  
الوزن المعروف بالايامبوس ) .

و « مارجيتس » Margitès = Μαργιτης قصيدة تنسب إلى هوميروس .

(٣) = البطولي = ἡρωική

(٤) تحتها : الحريضة .

(٥) = δραματικός أى التشبيهات الدرامية .

والمطائفة (\*) ، فانه عمل فيها التشيد المسمى باليونانية دراماطا ، ذلك أن < مارغيطا > (١)  
حالتها حال يجري مجرى التسقيم : فكما أن « ايليدا » غير (٢) التبكيث (٣) والمسماة  
« أودوسيا » غير المدحجات ، كذلك هذا غير (٢) أبواب الهجاء .

١٤٤٩

ولما ظهر أمر مذهب الهجاء والمديح ، ومذهب الهجاء والذين نحوا  
وقصدوا به بصناعة الشعر كلتا (٤) هاتين بحسب خصوصية الطبع بعضهم كانوا  
يعملون مكان المذهب من الشعر المسمى ايامبو أبواب الهجاء ، وبعضهم كانوا  
يعملون مكان هذه التي للمسماة أفي (٥) أبواب المديح ، وصاروا معاشمين لذلك  
من قبل أنه قد كانت هذه أعظم كثيراً وأشرف في شكل هذه . فانه أن يعمل  
هو هو مبدأ الصناعة المديح وبالأأنواع على الكفاية . وذلك أنه إما أن يكون  
بأنك تجيب بهذه ، أو يكون عند كليهما بنسبة أخرى .

فلما حدثت منذ الابتداء ونشأت دفعة (هي وصناعة الهجاء أيضاً : أما  
تلك فعندما كانت تبتدىء من العلل الأول التي للمذهب المسمى الديثورمبو (٦)  
وأما هذه المزبورة (٧) ، وهذه [هي] الثانية (+) في كثير من المدائن [ ٣٣ أ ]  
إلى الآن ) أحدث النمو والتربية قليلاً قليلاً من حيث قد كانت قديمة ، كما أنه  
ظهرت أيضاً هذه التي هي الآن وعندما غيرت من تغاير كثيرة وتناهت عند  
ذلك صناعة المديح من قبل أنه قد كانت الطبيعة التي تخصها . وأما تلك فلا أكثر  
المنافقين والمرائين فمن واحد للآخرين (٨) .

(\*) المطائفة : السخرية .

(١) ص : هارلسلوي - وهو تحريف من الكلمة التي أثبتناها : مارغيطا -

(٢) ص : عند - والتصحيح فوقها (٣) ص : البكس (!) ويقترح م : التركيب .

(٤) ص : كلي .

(٥) أي الملاحم ، من ἔπος .

(٦) ص : ايثورمبو .

(٧) نسبة إلى عضو التذكير في الرجل وهو φαλλός في اليونانية وقد كان رمزاً  
على الولادة يحمل في أعياد باخوس (ديونيسوس) .

وقد أخطأ كل من تكاتش ومرجوليوت فقرأها : « المزورة » - ولا معنى لما هنا ولا  
صلة لما بالأصل اليوناني وهو : τὰ φαλλικά

(+) يقرأها تكاتش : الثابتة .

(٨) في الأصل اليوناني : تمت المأساة شيئاً فشيئاً : إذ نمي كل ما ينتسب إليها  
انتساباً واضحاً ، وبعد عديد من التطورات ، ثبتت لما أن بلغت طبيعتها الخاصة . =

و < إسخيلوس كان > أول من أدخل هذه المذاهب التي للصفوف وللدستند . وهو أيضاً أول من أعد مذاهب الجهادات . وأيضاً أول من أظهر هذه الأصناف من اللهو واللعب كان سوفوقلس . وأيضاً هو أول من أظهر من النشائد<sup>(١)</sup> الصغار عظم الكلام والضحيج<sup>(٢)</sup> والرّهج في الكلام والمقولات الداخلة في باب الاستهزاء والهزل . وعمل ذلك بأن غير شيء من شكل الفن<sup>(٣)</sup> المسمى سطاورقو (\* ) ، وإما بالآخرّة وبالابطاء فاستعملوا العفة .

وهذا الوزن من الرباعية التي ليامبو . وأما منذ أول العمل فكانوا يستعملون رباعية الوزن بسبب الرقص المعروف بساطوراي ، لكما يتشبه به الشعر أكثر و [ ما ] عندما كانت تنشأ مقولة وكلام فالطبيعة كانت تجد وزنها ، ولا سيما من قبل أن الوزن يعدل الأجزاء أنفسها<sup>(٤)</sup> وقد يجارى بعضنا بعضاً بالمخاطبة والمكايلة ، دليل هذه السبيل المسماة ايامبو منذ قط<sup>(٥)</sup> ، وأما الوزن فأقل<sup>(٦)</sup> ذاك وعندما ينحرف عن التأليف الجدل ؛ وأيضاً أكثر الكلام والمخاطبة الرافع<sup>(٧)</sup> . وهذه الوحيدات الآخر إنما تقال نحو التخيل<sup>(٨)</sup> والحسن في الاختصاص لكل واحدة واحدة .

= واسخيلوس كان أول من زاد المثلين من واحد إلى اثنين ، وقلل من أهمية الكورس وجعل المقام الأول للحوار . وأما سوفوقليس فقد زاد عدد المثلين إلى ثلاثة وأمر برسم المناظر .

- (١) النشائد = (ἐκ) λαμβος = الأساطير .  
 (٢) ص : صحيح والرهج ؛ والصواب ما أثبتنا . - والرهج : الشغب .  
 (\*) ص : سطاورورور ! - وفي اليوناني : σατυρικῶν .  
 (٣) ص : الى !  
 (٤) ص : الاخر اذ سغها . - ويقترح م : لنفسها .  
 (٥) غير واضحة المعنى . (٦) يقرأها م وتكاتش : فأقلب . مع أنها في النص كما أثبتنا ، و كما يقتضيه الأصل اليوناني ؛ ولا داعي لمحاولة إصلاحها كما فعل م : فأقل من .

- (٧) ف : الدافع النافع .  
 (٨) كذا ! ولعلها : التجميل . - ص : الوحيدات : في اليوناني : ἐπεισοδίων .  
 أي الحوادث العرضية وقد ترجمناها من قبل : الدخائل . ويصححها م : الوحيدات .

< الكوميديا والهزلى ومراحل الكوميديا الأولى ؛ المقارنة بين المأساة والملحمة >

٣٠. ومذهب الهجاء هو كما قلنا : [هى] تشبيهه ومحاكاة الذين دنوا (١) وتزيفوا وليس فى كل شر ورذيلة ، لكن إنما هى شىء مستهزأ فى باب ما هو قبيح ، وهى جزء مستهزئة . وذلك أن الاستهزاء هو زلل ما وبشاعة (٢) غير ذات صعوبة ولا فاسدة ، مثال ذلك وجه المستهزى هو من ساعته بشع قبيح ، وهو منكر بلا ضغينة (٣) .

فأما العاملون لصناعة (٤) المديح ، و من أين نشأوا وحدثوا ، فلست أظن أنه يغبا أمرهم فى ذلك ولا يهمل وينسى (٥) . فأما صناعة الهجاء فانه لما كانت ١٤٤٩ غير معتنى بها ، فانها أنسيبت وغبا أمرها منذ الابتداء. وذلك أن صفوف الرقاصين والدستبند من أهل الهجاء من حيث إنما أطلق ذلك [أو] الوالى على أثينية بالآخره ، غير أن العمل بذلك إنما كان مردوداً إلى اختيارهم وإرادتهم من حيث كان لهم من جهة شكل ما [١٣٣ ب] أن يعدوا ممن كان من شعرائها (٦) وكانوا يذكرون . وبعض الوجوه الذين أعطوا إما بسبب تقدمه الكلام أو من كثرة المرائين والمنافقين (٧) ، فان جميع من كان مثل هؤلاء لم يعرفوا (٨) . والعمل للقصص والخرافات هو أن نزل جميع الكلام الذى يكون بالاختصار . ومنذ قديم الدهر

(١) ص : الى تووبوا وبربعا ! وقرأها م : أكبر تزوراً وتزيفاً - ونرى نحن إصلاحها كما ترى : الذين دنوا وتزيفوا . ويقابلها فى اليونانى : φαυλοτέρων = الأراذل .

(٢) ف : من باب الاستعداد ، أظنه يريد : قلة الحياء .

(٣) ف : أظنه : بلا حياء . - ويصححها م هكذا : «صعوبة» ! ، ولا محل له .

(٤) ص : لصناعية !

(٥) ص : ويسا !

(٦) ص : يعدون ... من سرا لها ! - وقد أراد م إصلاحها : منشاداتها ، ولكن صححها تكتش : من شعرائها ، وهذا هو الأصوب .

(٧) ص : المرائين والمنفقين .

(٨) ص : يعرفون .

أيضاً عندما أتى بها من سيقليا . وكان أول من أنشأها وأحدثها بأثينية قراطس<sup>(١)</sup>  
فان هذا ترك النوع المعروف بالامباقيا<sup>(٢)</sup> ، وبدأ أن يعمل الكلام والقصص .

١٠ والتشبيه والمحاكاة للأفاضل صارت لازمة لصناعة الشعر المسماة أفي<sup>(٣)</sup>  
في صناعة المديح إلى معدن ما من الوزن مزجع القول وكون الوزن بسيطاً وأن  
يكون عهود - فان هذه مختلفة ؛ وأيضاً في الطول : أما تلك فهي تزيد خاصة  
أن تكون تحت دائرة واحدة شمسية ، أو أن تتغير قط قليلا ؛ وأما عمل الأفي<sup>(٣)</sup>  
فهو غير محدود في الزمان ؛ وهذا هو مخالف ، على أنهم كانوا أولاً يفعلون  
١٥ هذا في المديحات على مثال واحد وفي جميع الأفي<sup>(٣)</sup> .

وأما الأجزاء : أما بعضها فهذه ، ومنها هي خاصة بالمديحات . ولذلك  
كل من كان عارفاً من صناعة المديح تلك التي هي حريصة ، وتلك التي هي  
مزيفة ، فانه يكون عارفاً بجميع هذه الصغار : أيما منها يصلح لعمل<sup>(٤)</sup> الأفي  
في صناعة المديح ، وأما التي تصلح لهذه فليس جميعها يصلح لعمل الأفي .

## ٦

### < تعريف المأساة وعناصرها >

٢٠ وأما التشبيه والمحاكاة الكائنة بالأوزان السداسية ، فنحن قائلون < فيها >  
بالأخرة ، وكذلك في صناعة الهجاء بعقبٍ لذلك < ولنتكلم عن المأساة مبتدئين >  
مما قيل الحد الدال على الجهة .

٢٥ فصناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل التي  
لها عظمٌ ومدار في القول النافع ما خلا كل واحد واحد من الأنواع التي هي  
فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد . وتعديل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف ؛  
وتنقى وتنظف الذين يفعلون . ويعمل : أما لهذا فقولٌ النافع له لحن وإيقاع  
وصوت ونغمة ، وأما لهذا فنجعله أن تستتم الأجزاء من غير الأنواع التي يسبب

(١) قراطس = κράτης

(٢) iambykē =

(٣) أفي = الملحمة = ἑποποιία

(٤) ص : العمل - وهو تحريف ظاهر .

الأوزان . وأيضاً عندما يعدون أجزاء التي<sup>(١)</sup> تكون بالصوت والنغمة يأتون  
بتشبيه ومحاكاة الأمور .

٣٠

فليكن أولاً من الاضطراب جزء ما من صناعة المديح في صفة جمال وحسن  
الوجه<sup>(٢)</sup> . وأيضاً ففي هذه عمل الصوت [ ١٣٤ أ ] والنغمة والمقولة ؛ وبهذين  
يفعلون التشبيه والمحاكاة . وأعني بالمقولة تركيب الأوزان نفسه . وأما عمل الصوت

والنغمة للقوة الظاهرة التي هي معنية بجميعه من قبل أنه تشبيه ومحاكاة للعمل  
ونقيضها من قوم يقتضون التي تدعو الضرورة إليها ، مثل أي أناس يكونوا في  
غاياتهم واعتقاداتهم ( وذلك أن بهذه نقول إن الأحاديث تكون ، وكم هي ،  
وكيف حالها) . وعلى الأحاديث والقصص<sup>(٣)</sup> اثنتان : هما العادات والآراء ،

١٤٥٠

وأن بحسب توجد الأحاديث والقصص من حيث تستقيم كلها بهذين وتزلُّ بهما .  
وخرافة<sup>(٤)</sup> الحديث والقصص هي تشبيه ومحاكاة ، وأعني بالخرافة وحكاية الحديث

تركيب الأمور . وأما العادات فبحسب ما عليه ويقال المحدثين والقصص الذين  
يُروون كيف هم ، أو كيف هي في آرائهم ، ويرون كيف هم في أدايتهم<sup>(٥)</sup> .

وقد يجب ضرورة أن تكون جميع أجزاء صناعة المديح ستة أجزاء بحسب  
أي شيء كانت هذه الصناعة ؛ وهذه الأجزاء هي : الخرافات ، والعادات  
والمقولة ، والاعتقاد ، والنظر ، والنغمة الصوت<sup>(٦)</sup> . والأجزاء هي الذين يشبهون  
أيضاً ويحاكون اثنان فيما يشبهون به ويحاكونه ، وفي آخر ما يشبهون به ثلاثة ،  
ومن هذا < وهذه ><sup>(٧)</sup> التي يستعملها فانه يستعمل أنواع هذه كيف جرت

(١) ص : احرالى . ويقراها م وت ( = تكاتش ) : اخر التي تكون ...

(٢) جمال وحسن الوجه = المنظر المسرحى = Spectacle .

(٣) ص : أثنتا .

(٤) ص : خرفة .

(٥) يصححها أو يقرأها ت : أدلتهم ، والنص كما أوردناه .

(٦) الخرافة = μῦθος ؛ العادات = ἥθη ؛ المقولة = λέξις ؛ الاعتقاد = δόξα

النظر = ὄψις ؛ النغمة الصوت = μελοποιία .

(٧) تنقص كلمة لم نستطع قراءتها لما عليها من ورق سميك ؛ ولكن أثبتنا كما

أوردناها .

الأحوال ، وذلك < أنك حكيت > (١) كل عادة وخرافة ومقولة وقنية (٢) والرأى هذه حالها .

١٥ وأعظم من قوام الأمور من قبل أن صناعة المديح هي تشبيه (٣) وحكاية للناس ، لكن بأعمال ، والحياة < والسعادة > (٤) هي في العمل ، وهي أمر هو كمال ما وعمل ما . وهم إما بحسب العادات فيشبهون كيف كانوا ، وإما بحسب الأعمال فالفائزين ، أو بالعكس . وإنما يقصون ويتحدثون لكما يشبهون بعاداتهم ويحاكونها ؛ غير أن العادات يقتصونها بسبب أعمالهم حتى تكون الأمور [ والأمور ] والخرافات آخر صناعة المديح ؛ والكمال نفسه هو أعظمها جميعاً .

٢٠ وأيضاً من غير العمل لا تكون صناعة المديح ؛ وأما بلا عادة فقد تكون ، من قبل أن مديحات الصبيان (٥) أكثرها بلا عادة (٦) ، وبالجملة الشعراء الأخر هم بهذه الحال ، كالحال فيما كان عن زوكسيدس (٧) المكتتب عندما دونه [ ١٣٤ ب ] إلى فولجنوطس (٨) من قبل أن ذاك رجل قد كان يثبت عادات جياداً خيرة ؛ وأما ما دونه زوكسيدس فليس فيه (٩) عادة ما .

٢٠ وأيضاً إن وضع إنسان كلاماً ما في الاعتقاد والمقولة والذهن ومما تركيبه تركيباً حسناً ، فانه ليس يلحق ألبتة أن يفعل ما كان . فما تقدم فعلى صناعة المديح لكي يكون التركيب الذي يؤتى في هذا الوقت أقل من التركيب الذي كان يكون إذ ذاك بكثير . فهكذا كان استعمال صناعة المديح ، أعنى أنه قد كان لها الخرافة وقوام الأمر . وقد كان مع هذين لما كان منها عظيم الشأن .

(١) غير واضح لخرم ولوجود ورق سميك فوقه ؛ ويقول م : لعلها : أنه قد يحوى .

(٢) في اليوناني : μέλος = غناء .

(٣) بغير ياء في الأصل .

(٤) خرم في المخطوط .

(٥) الصبيان : في اليوناني νέων ؛ يقصد : المؤلفين المحدثين .

(٦) ص : إعادة - وهو تحريف ظاهر .

(٧) زوكسيدس = زاوكسيس = Ζεύξις = Zeuxis وفي المخطوط : عرباً ؛

وكسيدس ! - وقوله « المكتب » تقابل في اليوناني γραφέων

(٨) فولجنوطس = Πολύγνωτος = Polygnote

(٩) عادة = خلن = ἦθος = Caractère - وفي النص : وكسيدس .

تعزية ما وتقوية للنفس ، غير أن أجزاء الخرافة : الدوران ، والاستدلال<sup>(١)</sup> .  
 وأيضاً الدليل على أن الذين يبتدئون<sup>(٢)</sup> بالعمل<sup>(٣)</sup> هم أولاً يقتدرون ٣٥  
 على الاستقصاء في العمل أكثر من تقويم الأمور .  
 كما أن الشعراء المتقدمين مثلاً المبدأ والدليل لهم على ما في النفس هما الخرافة  
 التي في صناعة المديح ، والثانية العادات . وذلك أن بالقرب<sup>(٤)</sup> هكذا هي التي في  
 الرسوم والصورة ، وذلك أنه < مثل > دهن إنسان الأصباغ الحياد التي تعدللتصوير ١٤٥٠ ب  
 بدهن مكلف فانه < لا يسر<sup>(٥)</sup> بها كما > يسر بهاء الأصنام والصور التي نعملها .  
 كما تنفع وتلذذ حكاية عمل الذي تشبيه يرون الذين يحدثون ويقصون جميع الأخبار  
 والأمور .

والثالثة الاعتقاد . وهذا هو القدرة على الأخبار أيما هي الموجودة والموافقة  
 كما هو فعل السياسة والخطابة ؛ < فان الشعراء ><sup>(٦)</sup> الأوائل كانوا يعملون غير  
 ما يقولون على مجرى السياسة ، < أما > الذين في هذا الوقت فعلى مجرى الخطابة .  
 والعادة التي هذه هي حالها هي التي تدل على الإرادة مثل أى شىء هي ،  
 ولذلك أنه ليس من عاداتهم ذلك في الكلام الذي يخبر به الانسان شىء ما ،  
 ويختار أيضاً أو يهرب الذي يتكلم الاعتقاد والتي بها يرون < ما > يكون كما  
 هو موجوداً وكما ليس هو موجوداً ، وكما يرون < الأمور الكلية > .  
 والرابعة هي أن الكلام هو<sup>(٧)</sup> المقول ، وأعنى بذلك ما قيل أولاً والمقولة

(١) الدورات = περιπέτεια ومعناها : الانتقال المفاجيء من حال إلى حال  
 مضاد ؛ حادث مفاجيء ؛ وتستعمل بالنسبة إلى المسرحيات بمعنى دور مفاجيء =  
 pérípétie . - الاستدلال = ἀναγνορισις = تعرف شىء ما .

(٢) ص : يعدون !

(٣) هنا ترجمة حرفية خطأ ، والمقصود : بالشعر : ποιεῖν وقد ترجم الكلمة  
 بأحد معانيها غير المقصود هنا .

(٤) بالقرب : أى تقريباً .

(٥) خرم . أصلحهم هكذا : «فانه < لا > يسر بهاء الأصنام...» ، ولكن الخرم  
 طويل لا يقتصر على الحرف «لا» ؛ ولهذا افترضنا ما أثبتناه فهو الأنسب .

(٦) ص : «على...» ويقترح م : على ذلك . وما افترضناه أليق بالنص .

(٧) الكلام هو المقول : غير واضحة تماماً لخرم وورق ملصق فوقه وفي ت :  
 الكلام هي مقول .

التي بالتسمية هي تفسير للكلام الموزون وغير الموزون الذي قوته قوة واحدة<sup>(١)</sup>.  
 وأما الذي لهذه الباقية فصناعة الصوت هي أعظم من جميع المنافع . وأما  
 المنظر فهو مُغَرٍّ<sup>(٢)</sup> للنفس ، غير أنه بلا صناعة ، وليس ألبته مناسباً<sup>(٣)</sup> لصناعة  
 الشعراء ، من قبل أنه قوة صناعة [ ١٣٥ أ ] المديح وبغير الجهاد وهي من  
 المنافقين<sup>(٤)</sup> . وأيضاً<sup>(٥)</sup> بما في عمل صناعة الأوثان هي أولى بالتحقيق عند  
 البصر من صناعة الشعراء .

## ٧

### < مدى الفعل >

فاذ قد < حُدِّدَتْ ><sup>(٦)</sup> هذه الأشياء ، فلنتكلم بعدها مثل أى شيء هو  
 قوام الأمور ، من قبل أن هذا مقدم وهو أعظم من صناعة<sup>(٦)</sup> المديح .  
 وقد وصفنا صناعة المديح أنها استتمام وغاية جميع العمل والتشييه والمحاكاة ،  
 وأن لها<sup>(٧)</sup> عِظَمًا ما وهي كلها وأن ليس لها شيء من العظم<sup>(٨)</sup> . والكل  
 هو [ إ ] ما له ابتداء ووسط وآخر ؛ والمبدأ هو ما كان إما هو فليس من الضرورة  
 مع الآخر . وأما مع الآخر فن شأنه أن يكون ليكون مع هذا . وأما الآخر  
 فبالعكس ، أعنى أما هو فن شأنه أن يكون مع آخر من الاضطراب أو على  
 أكثر الأمر ؛ وأما بعده فليس شيء آخر . وأما الوسط فهو مع آخر ، ويتبعها  
 آخر أيضاً .

(١) غير واضح في المخطوط .

(٢) ص : مغرى ؛ ويقراها ت : مغزى .

(٣) ص : مناسب .

(٤) المنافقون = المراءون = المثلون .

(٥) قراها ت : « وأيضاً تمام عمل » ... وليس هكذا في المخطوط ولا يقنضيه

النص .

(٦) خرم في المخطوط . وأثبتناه عن ت .

(٧) ص : عظم .

(٨) ترجمة الأصل اليوناني : ولها عظم ، لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً وليس

له عظم .

ومن الآن الذين هم يقومون هم<sup>(١)</sup> إيجاد من حيث يبتدىء به توجد ،  
ولا أين يجعل آخر الأمر يجد ، بل إنهم يستعملون الصور والخلق التي قبلت .  
وأيضاً على الحيوان<sup>(٢)</sup> الخير وكل أمر لا يتركب شيء . وليس إنما  
ينبغي أن تكون هذه فقط منتظمة مرتبة ، لكن قد ينبغي أن يكون العظم لا أى  
عظم اتفق ، من قبل أن معنى لا وجود إنما يكون بالعظم والترتيب . ولذلك  
ليس حيوان ما صغير هو جيد ( وذلك أن النظر هو مركب لقرب الزمان الغير  
محسوس ) من حيث يكون ليس في الكل عظيم ( وذلك أن النظر لبس يكون  
معاً ، لكن حالها حال تجعل الناظرين واحداً وكلاً<sup>(٣)</sup> ؛ وذلك من النظر مثلاً ،  
مثل أن يكون الحيوان على بعد عشرة آلاف ميدان ) حتى يكون كما يجب على ٥١  
الأجسام وعلى الحيوان أن يكون عظم ما . وهذا نفسه يكون سهل البيان .  
وهذا نفسه يكون في الخرافة أيضاً طول ويكون محفوظاً<sup>(٤)</sup> في الذكر .

وأما الطول نفسه فحده نحو الجهاد والاحساس الذي للصناعة ، وذلك  
أنه إن كان كل واحد من الناس قد كان يجب أن يعمل بالمديح الجهاد نحو  
ثلاث ساعات المساء ، لقد كان يستعمل الجهاد قلافسودرا<sup>(٥)</sup> كما من  
عادتنا أن نقول في زمان ما ومتى . ولما كان لطبيعة الأمور قد يظن أنه  
يوجد إلى أن يظهر ، كان هذا من الأفضل في العظم . وكما حدوا على الإطلاق  
وقالوا في كم من العظم على الحقيقة أو تلك تدعو الضرورة عندما تكون في هذه  
التي تكون على الاضطراب واحداً<sup>(٦)</sup> في إثر الآخر تنوب عند النجاح الكائن  
بعد رداءة البخت [ ١٣٥ ب ] أو تَغْيِيرُ رداءة البخت إلى الصلاح يكون  
للعظم حدٌ كافٍ<sup>(٧)</sup> .

(١) كذا ! والجملة كلها غير مفهومة المعنى .

(٢) س : الحيرن .

(٣) ص : واحد وكل .

(٤) ص : محفوظ .

(٥) κλεψύδρα = Clepsydre = قلافسودرا .

(٦) ص : واحد .

(٧) ص : كافى .

## < وحدة الفعل ؛ مثل هوميروس >

والخرافة وحكاية الحديث فليست كما ظن قوم أنها إن كانت إلى الواحد > فهي <sup>(١)</sup> واحدة < وذلك أن أشياء كثيرة بلا نهاية تعرض لـ واحد ، وهذه للبعض والأفراد ، وليس شيء واحد ، و < كذلك قد <sup>(٢)</sup> تكون أعمال كثيرة هي لـ واحد ، وهذه لا يكون ولا واحد منها عمل واحد ولذلك قد يشبه أن يكون أن <sup>(٣)</sup> جميع الشعراء > الذين ألفوا قصائد مثل <sup>(٤)</sup> < الايرقليدا والمعروفين بـ > <sup>(٤)</sup> قصائد > <sup>(٥)</sup> ئيسيدا <sup>(٥)</sup> والذين عملوا مثل هذه الأشعار ، وذلك أنهم يظنون أنه كان ايرقليدس قد كان واحداً ، أو <sup>(٦)</sup> تكون الخرافة > و < حكاية الحديث قد كانت واحدة /

وأما هوميروس فانه كما أنه بينه وبينهم فرق في أشياء أخر ، وهذا يشبه أن يكون في نظره نظراً جيداً إما بسبب الصناعة ، وإما من أجل الطبيعة . وذلك أنه لما دون أمر « أودوسيا » <sup>(٧)</sup> لم يثبت كل ما عرض لأودوسوس <sup>(٨)</sup> بمنزلة الضربة وهذه [ و ] الشرور والغير التي كانت في فارناوسوس <sup>(٩)</sup> ، والسخط الذي سخطوا عليه في الحرب الذي كان عند أغارومس <sup>(١٠)</sup> ، ولا أيضاً كل واحد واحد من الأشياء عرضت مما كانت الضرورة تدعو <sup>(١١)</sup> إلى أن يثبت في

(١) زيادة وضعناها بمقتضى النص اليوناني .

(٢) خرم بقيت بعض الحروف على حاشيته .

(٣) يقترح م : زل - أى : أن يكون زل جميع ...

(٤) أضفناها لإيضاح النص .

(٥) ايرقليدا = \*Hrakliḗda ؛ ئيسيدا = Oḡiḡiḡa

(٦) وضعها م ، ت : أن - وفي المخطوط كما أثبتنا .

(٧) Odysée = (٨) Ulysse = (٩) Parnasse =

(١٠) تعريب الكلمة ἀγερούς في النص اليوناني ومعنى كلمة ἀγερός حشد

(للجنود) - يقصد : في مكان احتشاد جيوش (اليونانيين) .

(١١) ص : تدعوا . - مما كانت : يقول م : لعلها : ما كانت .

المثال ؛ لكن ما دونه بأن قصد به نحو عمل واحد ، وهو المسمى « أودسيا » المنسوب إلى أودوسوس ، وكذلك فعل فيما دونه من أمر « ايلبادا » (١) .

٣٠ فقد يجب إذأ أن التشبيهات والمحاكيات (٢) الأخر أن يكون التشبيه والمحاكاة الواحدة لواحد ، وكذلك الخرافة في العمل هي تشبيه ومحاكاة واحدة لواحد ، وهذا كله الأجزاء أيضاً تقوم الأمور هكذا ، حتى إذا نقل الانسان جزءاً ما (٣) أو رفع ، يفسد ويتشوش ويضطرب كله بأسره ؛ وذلك أن ما هو قريب إن لم يقرب لم يفعل شيئاً ويبلغ أن يكون كله كولا شيء هو جزء لكل نفسه . ٣٥

٩

نحو الملاحون وهم أسوأهم

> الشعر أكبر فلسفة من التاريخ وتطبيق ذلك على (الملهمة) والمأساة <

وظاهر مما قيل أن التي كانت مثلاً ليست من فعل الشاعر ، لكن ذلك إنما في مثل أي شيء يكون إما ما هو الممكن من ذلك على الحقيقة ، وإما التي تدعو الضرورة إليه : وذلك أن الذي يثبت الأحاديث والقصص والشاعر ١٤٥١ ب أيضاً ، وإن كانا يتكلمان هكذا — بالوزن وبغير وزن هما مختلفان ( وذلك أن لايرودوطس (٤) أن يكون بالوزن ، وليس لما يدون ويكتب أن يكون مع الوزن أو بغير وزن بأقل ) لكن هذا يخالف بأن ذاك لقول التي تقال (٥) ، وأما هذا فأى الأشياء كانت . ولذلك صارت صناعة الشعر هي أكثر فلسفية وأكثر في باب ما هي حريصة من إيسطوريا (٦) الأمور (٧) من قبل أن صناعة الشعر [ ١٣٦ أ ] هي كلية أكثر ، وأما إيسطوريا (٦) فانما تقول وتخبر بالخزنيات ، وهي بالكلية التي في الكيفية . والكيفيات (٨) كل التي كأنها يعرض أن تقال أو تعمل :

(٢) ص : التشبهات والمحاكات .

Iliade = (١)

Hérodote = (٤)

(٣) ص : جزوما .

(٥) ص : لقول إلى يقال ! والمعنى كما في اليوناني : لكنهما يفترقان في أن

أحدهما يروي الحوادث التي وقعت ، والآخر يروي الحوادث التي كان يمكن أن تقع . —

وم يقترح : يقول التي تقال .

(٦) = istoria = histoire = التاريخ .

(٧) الأسور : كذا !

(٨) ص : الكيفيات .

١ إما التي بالحقيقة ، وإما تلك التي هي ضرورية ، كالتوهم الذي يكون في صناعة الشعر عندما تكون صناعة الشعر نفسها توضع الأسماء [ في ] (١) ؛ فالوحدات والحزئيات مثلاً هي أن يقال ماذا فعل ألقبيادس (٢) .

أما الذي انفعل في التي تقال بصناعة الهجاء ، فهذا قد ظهر هذا ؛ وذلك أنه عندما ركبوا الخرافة بالتي كانت تجب ليس أي الأسماء التي كانوا وضعوا ، ولا كما يعملون عند الوحدات والحزئيات الذي في إيامبو... ١

من قبل أن في صناعة المديح كانوا يتمسكون بالأسماء التي كانت ؛ والسبب في هذا هو أن الحال الممكنة هي مقنعة والتي لم تكن بعد فلسنا نصدق أنها يمكن أن تكون ؛ وأما التي قد كانت توجد إن كان قد كانت موجودة ، فلا يمكن ألا تكون .

وليس ذلك إلا في المدائح الأفراد والبعض ، وهي التي منها في الواحدة اثنتين من التي هي من الذين هم معروفون هو لهذه التي فعل لأشياء آخر اسم واحد ، وأما في الأفراد والبعض فولا شيء بمنزلة من يضع أن الخير هو واحد ، وأن في ذلك الأمر والاسم انفعالا أو فعلا على مثال و [ أحد ، فليس ] (٣) الانتفاع بهما بالأقل ... ٢

حتى لا ينبغي أن يطلب لا محالة المفيد للخرافات التي يكون نحوها المدائح أن يوجد بها ؛ وذلك أن الطلب لهذا هو مما يضحك منه ، من قبل أن الدلائل موجودة غير أن يسر الكل . ٢

فظاهر من هذه أن الشاعر خاصة يكون شاعر الخرافات والأوزان بمبلغ ما يكون شاعراً بالتشبيه والمحاكاة ؛ وهو يشبه وبما كي الأعمال والأفعال الإرادية وإن عرض أن يعمل شيء في التي قد كانت ، فليس هو في ذلك شاعراً (٤)

(١) كذا في المخطوط ! وكل ما في اليوناني هو : ὀνόματα ἐπιτιθεμένη

= يضع أسماء . والوحدات = الحزئيات = individualités

(٢) Ἀλκιβιάδης = Alcibiade =

(٣) خرم في المخطوط .

(٤) ص : شاعر . - وقوله : «شاعراً بالدون» معناه : ليس بأقل استحقاقاً

لنعت بأنه شاعر .

بالدون ، من قبل أن التي كانت : منها ما لا مانع يمنع يكون حالها في ذلك  
مثلا كالتى هى موضوعة بأن توجد ، كحال ذلك الذى هو شاعرها .

وأما للخرافات المعلولة فالأفعال الإرادية أيضاً معلولة<sup>(١)</sup> . وأعنى بالخرافة  
المدخولة<sup>(٢)</sup> المعلولة تلك التى المعلولين على الاضطراب واحد بعد آخر ليس يكون  
من الضرورة ولا على طريق الحق . ومثل < هذه > يعمل أما من الشعر فمن  
المزورين المزيفين منهم بسببها ، وأما الشعراء<sup>(٣)</sup> الأخيار فيسبب المنافقين<sup>(٤)</sup>  
والمرائين ؛ وأما [ ١٣٦ ب ] < وعند ما<sup>(٥)</sup> يعم > سلون الجهادات فليس يمتدون  
بالخرافة فوق الطاقة ، وأحياناً وكثيراً<sup>(٦)</sup> ما قد يضطرون إلى أن يردوا ويعدوا  
الخرافة التى تبقى .

من قبل أن التشبيه والمحاكاة إنما هى لعمل مستكمل فقط ، لكنها للأشياء المخوفة<sup>٤٥٢</sup>  
المهولة وللأشياء الجزينة التوجيد ، وهذه تكون خاصة أكثر مما تكون من الثناء  
وبعض بالبعض ؛ وذلك أن التى هى عجيبة فهكذا فليكن حالها خاصة أكثر  
من تلك التى هى من تلقاء نفسها ومما يتفق ، من قبل أن التى هى من الاتفاق  
قد يظن بها هى أيضاً أنها عجيبة أكثر بمبلغ ما نرى أنها تكون دفعة بمنزلة حال  
التي لاندراوس بن ميطاوس<sup>(٧)</sup> ، وهى أنه كان قتل فى أرغوس<sup>(٨)</sup> ؛ لذلك

(١) فوقها : مدخولة .

(٢) = المدخولة = ἐπεισοδιώδη = épisodique .

(٣) ص : الشعر الاحبار .

(٤) المنافقون والمراؤون = المثلون . والأصل فى هذه الترجمة العربية الغربية هو  
أن اللفظ اليونانى الناظر هو ὑποκριτής ومن معانيها : منافق ، ماكر ؛ ومن  
معانيها كذلك : مفسر رؤيا ، معبر أحلام ؛ نبي ، كاهن ، متنبئ . ولكن معناها هنا  
عند أرسطو : ممثل ، كوميدي ؛ وكذلك معناها عند أفلاطون فى «الجمهورية» ٣٧٣  
ب ، «خرميدس» ١٦٢ ع .

(٥) تأكلت حروفها بسبب خرم .

(٦) ص : كثير .

(٧) فى اليونانى : ὁ ἀνδρίας ὁ τοῦ Μίτυος ومعناها : « بمنزلة تمثال ميطوس » —

فالترجم لم يفهم المعنى فعرب الأصل على أساس أنه كله اسم علم !

(٨) Argos =

الذى كان سبب [مو] ميتة مياطياس<sup>(١)</sup> عندما رآه وقد سقط ، وذلك أنه يشبهه<sup>(٢)</sup> فى هذه الأشياء التى تجرى هذا المجرى أنها ليس تكون باطلا ولا جزافاً<sup>(٣)</sup> حتى يلزم ضرورة أن تكون هذه التى هى على هذا النحو خرافات جيدة .

١٠

### < الفعل البسيط والفعل المركب >

وقد توجد مركبة . وذلك أن الأعمال هى تشبيه<sup>(٤)</sup> ومحاكاة للأعمال بتوسط الخرافات ؛ وأعنى بالعمل البسيط لذلك الذى عندما تكون هى كما حدث هى واحدة متصلة يكون الا <نتقال><sup>(٥)</sup> بلا التزوير أو الاستدلال ؛ والمركبات تعد تلك التى يكون الانتقال فيها مع الاستدلال أو الإدارة أو مع كليهما .

ونقول إن هذه تكون من قوام الخرافة نفسها ، حتى إنها من الأشياء التى تقدم كونها : وذلك إما من الضرورة ، وإما على طريق الحقيقة ؛ وبين أن تكون هذه من أجل هذه ، وبين أن تكون بعد هذه — فرق كبير .

١١

### < الإدارة والاستدلال >

والإدارة<sup>(٦)</sup> هى التغير إلى مضادة الأعمال التى يعملون كما قلنا ؛ وعلى طريق الحق وبطريق الضرورة ، مثل ما أنه لما جاء إلى أديفوس<sup>(٧)</sup> على أنه يفرح بأديفوس<sup>(٧)</sup> وينقذه من خوف وفزع أمه<sup>(٨)</sup> ، فإنه أتى بالشعر على

(١) Mityx = Mityx =

(٢) ص : هى هذه ...

(٣) يقرأها م وت : خرافاً ؛ ويصححها م : خرفاً .

(٤) ص : تشبيها .

(٥) خرم فى المخطوط .

(٦) ص : الادراه ! — وهو تحريف ظاهر . والإدارة = περίετεια = pérípétie

(٧) Oidípous = Oedipe =

(٨) هنا نقص فسد معه ترتيب الكلام ، فراجع ترجمتنا عند هذا الموضع .

ضد ما عمل ، وهو أنه غير ما كان يجابه في محنته من قبل أنه كان مزمعاً أن يموت ، فإن <د> اناوس لما جاء خلفه ليقتله أما هذا - على ما ذكر فيما كتب به من ذلك - <فقد> عرض له أن يموت ، وأما ذاك فعرض له أنه سلم ونجا .

وأما الاستدلال<sup>(١)</sup> ، كما [ على ما ] يدل وينبئ الاسم نفسه ، فهو العبور من لا معرفة إلى معرفة التي هي نحو الأشياء التي تحدد بالفلاح والنجح أو رداءة البخت والعداوة لها . والاستدلال [ ١٣٧ أ ] الحسن يكون متى كانت الإدارة دفعة ، بمنزلة ما يوجد في سيرة أوديفس<sup>(٢)</sup> وتدبيره .

وقد توجد للاستدلال أصناف أخرى ، وذلك أنها قد توجد عند غير المتنفسة وإن كان الانسان يعمل <أو><sup>(٣)</sup> وإن لم يكن يعمل شيئاً ، فإنه يعرض له الاستدلال على الحالين .

لكن هذه منها خرافة خاصة ، وهذه هي خاصة عمل ، أعني ما قيل . ومثل هذا الاستدلال والإدارة إما تكون معه رحمة ، وإما خوف ، مثل ما أنه ٥٣ وضع أن العمل المديحي هو التشبيه والمحاكاة ، وأيضاً الفلاح والنجح<sup>(٤)</sup> [ وألفلاح ونجح ] في <هذه> تعرضان :

<و> من قبل <أن> الاستدلال لقوم <فان منه> ما هو استدلال من إنسان ما إلى رفيقه<sup>(٥)</sup> : وهو يكون عندما يعرف ذاك الأمر هو فقط ؛ وأما كان يجب أن يكون كلاهما<sup>(٦)</sup> يستدلان ويتعرفان ، مثلما استدلت ووقفت المرأة المسماة أفاغانيا<sup>(٧)</sup> على أورشطس<sup>(٨)</sup> من إنفاذ رسالته ، أما ذاك<sup>(٩)</sup> فكان يحتاج إلى الاستدلال وتعرف آخر ، أعني في أمر إفاغانيا<sup>(٧)</sup> .

(١) Αναγνώρισις = reconnaissance =

(٢) Oedipe = (٣) خرم في المخطوط .

(٤) بصححتها : ولا فلاح ولا نجاح .

(٥) ت : قرينه (٦) ص : كليهما

(٧) Ἰφιγένεια = Iphigénie = أفاغانيا

(٨) Ὀρεστος = Oreste = أورشطس

(٩) أي أورشطس .

فهاتان اللتان خبرنا بهما هما جزءا الخرافة وحكاية الحديث ، أعنى الاستدلال  
والادارة والجزء > الثالث هو (١) < انفعال الألم والتأثير . والألم والتأثير هو عمل  
مفسد أو موجه بمنزلة الذين > تصيبهم (١) المصا < ثب من الصوت (٢) والعذاب  
والشقاء وأشباه هذه .

## ١٢

### < أقسام المأماة بحسب الكمية >

وأما أجزاء صناعة المديح فينبغى أن يستعمل بعضها فكما يستعمل الأنواع ؛  
وأما كيف ذلك فقد خبرنا فيما تقدم ؛ وأما بحسب الكمية فأى الأشياء تنقسم فنحن  
مخبرون الآن ، وهذه الأجزاء هى : مقدمة الخطب ، والمدخل ، ومخرج الرقص  
الذى للصفوف ، ولهذا نفسه هو مجاز (٣) وعبور ، وأيضاً المقام (٤) ؛ وهذه  
كلها هى عامة للمديح ، فالتى من المسكن وأصناف ومجاز (٥) الصفوف .

والمدخل أيضاً هو جزء كلى من صناعة المديح ، وهو وسط نغمة صوت  
جميع الصف . والمخرج أيضاً هو جزء كلى من أجزاء صناعة المديح ، وهو الذى  
لا يكون للصف بعده صوت (٦) . وأما مجاز الصف فهو المقولة الأولى الذى

(١) تأكلت حروفه واضطربت .

(٢) يقصد بـ « الصوت » هنا حشجة الموقى الصادرة عن الأبطال وهم يموتون  
على خشبة المسرح .

(٣) مجاز = πάροδος المعنى الحرفى هو المجاز أو الطريق ؛ والمعنى المقصود هنا  
هو النشيد الأول للكورس حينما يدخل المسرح .

(٤) مقام : ترجمة للكلمة στάσιμον وهذه معناها اللغوى : ثابت ، قاعد ، ثقيل ،  
راسخ ، ثابت ، جد ؛ ومعناها الاسطلاحى هنا : قطعة يغنيها الكورس وهو قاعد  
لا يريم من مكانه .

(٥) فى اليونانى : « بينا الأناشيد الواردة من المسرح والمراثى هى خاصة ببعض  
أنواع الماسى » .

مجاز الصفوف : يناظرها فى اليونانى : χόρμοι : أى الأناشيد الحزينة ، وينشدها  
على التبادل ممثل أو عدة ممثلين رئيسيين ثم الكورس كله ؛ ومعناها فى الأصل ضربة  
الصدر علامة الحزن .

المسكن = المسرح = σκηνή ( ولعلها تعريب للكلمة اليونانية ، ويكون  
صوابها إذن : المسكن ) . (٦) ص : صوتا .

لجميع الصف . وأما الوقفة فهي الجزء من الصف<sup>(١)</sup> الذي هو بلا وزن الذي لأنافاسطس وطروخاس<sup>(٢)</sup> ؛ وأما القينة<sup>(٣)</sup> فهي الانتحاب العام للصف الذي من المسكن<sup>(٤)</sup> .

فأما أجزاء صناعة المديح التي ينبغي أن تستعمل فقد خبرنا بها فيما تقدم ؛ وأما التي بحسب المقدار وأنه إلى كم جزء يجب أن ينقسم التلخيص — فهي هذه . هـ . وهي التي [ ١٣٧ ب ] نظن في بعضها ظناً ، وبعضها التي نحترس بها عند تركيب الخرافات .

### ١٣

#### < تصارييف الدهر ؛ البطل ؛ المأساة المزدوجة الخاتمة >

فأما من أى موضع يؤخذ عمل صناعة المديح فنحن مخبرون فيما بعد ، ونضيف ذلك إلى ما تقدم فقيـل .

ومن قبيل أن تركيب المديح ينبغي أن يكون غير بسيط ، بل مزوج ، وأن يكون هذا من أشياء مخوفة محزنة [ حرقه<sup>(٥)</sup> مملوءة حزناً ] ، وأن يكون محاكى لهذه ( إذ كان هذا هو خاصة المحاكاة لمثل هذه ) ، فهو ظاهر أولاً أنه ليس يسهل ولا على الرجال الأخيار<sup>(٦)</sup> أن ترى<sup>(٧)</sup> دائماً في التغير من الفلاح إلى لا فلاح ( وذلك أن هذا ليس هو مخوف ولا صعب ، لكن هذه إلى ذيلها )<sup>(٨)</sup>

(١) ص : النصف .

(٢) أنافاسطس = anapēste = ἀναπαυστός : وهو قدم من قصيرين وطويل .

طروخاس = trochee = τροχάιος : وهو من طويل وقصير .

(٣) في مقابل اليوناني : κόμμος : النشيد الحزين ؛ فلعل أصلها : القمسة !

(٤) المسكن = المسرح .

(٥) كذا ولعلها : حزينة — والمعلم عليه بين المعقوفتين زيادة ، لعلها ترجمة أخرى أو تصحيح وضع في الأصل فوق الكلام السابق له مباشرة ، وعند النسخ ثانياً ذكر في صلب الكلام مع ما تحته .

(٦) ص : الايغار — وهو تحريف بالتقدم والتأخر .

(٧) ص : تروى — ويصح أيضاً ، ولكن فضلنا أن نصلحها هكذا .

(٨) يقرأها م : إلى دقلها ! «ويقول : لعلها : «التي رقلها» ؛ ويقرأها ت :

«ذبلها» ويقول : أو بالأحرى : «دبل بها» ؟ — وذال الشيء : هان ، وحاله :

تواضعت ؛ والمعنى في اليوناني : بل يؤدي إلى النفور منها .

١١. ولا أيضاً أن ترى<sup>(١)</sup> للتغير<sup>(٢)</sup> من لا فلاح إلى فلاح ونجح ( وذلك أن هذه بأجمعها هي غير مديحية : وذلك أن ليس فيها شيء مما يجب : لا التي لمحبة الإنسانية ولا التي للحزن ، ولا أيضاً هي مخوفة ) ، ولا أيضاً هي للذين هم أردباء جداً من فلاح إلى لا فلاح أن يسقطوا<sup>(٣)</sup> ، وذلك أن التي لمحبة الإنسانية فلها قوام مثل هذا ، ولا أيضاً الحزن والخوف أيضاً ، < وذلك ><sup>(٤)</sup> أنه أما ذاك هو إلى من لا يستحق عندما لا يصلح ، وأما هذا فالتى من تشبهه آخر : أما هذا إلى من لا يستحق ، وأما الخوف فالى من الشبيه . فإذا ما يعرض ليس هو لا للخوف ولا للحزن ، فبئى إذا المتوسط بين هذين . . .

هو هذا : أعنى الذى لا فرق فيه لا فى الفضيلة والعدل ، ولا أيضاً يميل إلى لا فلاح ولا نجاح ، بسبب الجور والتعب ، بل بسبب خطأ ما . وذلك الذين هم فى جلالة عظيمة وفى نجاح وفلاح ، بمنزلة أوديفوس<sup>(٤)</sup> وثواسطس<sup>(٥)</sup> ، وهؤلاء الذين هم من قبل هذه الأحساب ومشهورين .

والخرافة التى تجرى على الأجود فلا تخلو من أن تكون كما قال قوم : بسيطة ، وإما مركبة ، وإما تغير < لا > من لا فلاح < إلى > فلاح ، لكن بالعكس ، أعنى من الفلاح إلى لا فلاح ، لا بسبب التعب ، لكن بسبب خطأ وزلل<sup>(٦)</sup> عظيم ، أو مثل التى قيلت [ أو ] للأفاضل<sup>(٧)</sup> خاصة أكثر من الأراذل .

والدليل على ذلك ما يكون : وأولاً كانوا يحصون الخرافات الذين يوجدون لكياً يظنوا ؛ وأما الآن فقد تركب المديحات قليلاً عند البيوت ، مثلما كان بسبب ألقامان ، وأوديفس ، وأورسطس ، وما لا غرس ، وثواسطس [ ١٣٨ أ ] ،

(١) ص : ارى .

(٢) فوقها : للنفس .

(٣) تأكلت حروفها فلم تتضح .

(٤) Οιδίπους = Oedipe = أوديفوس

(٥) Θυέστης = Thyeste = ثواسطس

(٦) يقرأها ت : ذلك — وهو غير صحيح .

(٧) ص : قيلت الأفاضل ... الأراذل .

وطيلافس<sup>(١)</sup> ، وسائر القوم الآخر ، كم كان مبلغهم ممن مرت به المصائب ونابته النوائب أن يفعلوا ويفعلوا أشياء صعبة .

وأما المديح الحسن الذى يكون بصناعة هو هذا التركيب .

ولذلك قد يخطئ الذين يلزمون أوريفيدس<sup>(٢)</sup> اللوم من قبل أنه جعل مدائح على هذا الضرب ، وذلك أن كثيراً مما يؤثّر بالأمر إلى لا فلاح ولا نجاح وإلى شقاء البخوت ، وذلك كما قلنا . وأعظم الدلائل على ذلك مما هو مستقيم أن هذه الأشياء التى تكون من الجهادات ومن المسكن<sup>(٣)</sup> ترى بهذه الحال ، غير أن هؤلاء يصلحون الخطأ ، وإن كان أوريفيدس دبر هذه الأشياء تدبيراً حسناً ، إلا أنه قد يرى أنه أدخل في باب المدائح من الشعراء الآخر .

وأما القوام الثانى فقد تقول فيها بعض القوم<sup>(٤)</sup> أنها أولى ، وهى مضاعفة فى قوامها ، بمنزلة التدوير الذى للجوهر<sup>(٥)</sup> ، وإذا حصلت على جهة الرواية من التضاد فقد يظن بها أنها للأفاضل جداً والأرذال . فأما الأولى فبسبب ضعف المعروف<sup>(٦)</sup> ، وأما الشعراء فعندما يجعلونها للناظرين موضع الدعاء . وليس

(١) القامان Alcmeon = Ἀλκμαίων

أوديفس Oedipe = Οἰδίους

أورسطس Oreste = Ὀρεστής

مالاغرس Méléagre = Μελέαγρος

ثواسطس Thyeste = Θυέστην

طيلافس Téléphe = Τήλεφος

(٢) أوريفيدس Euripide

(٣) الجهادات : المسابقات ἀγών

المسكن : المسرح σκηνή ومعناها اللغوى : كوخ ، خيمة ، حانوت . —

ولعل صوابها : المسكن تعريباً لهذه الكلمة : σκηνή .

(٤) ص : القوام — وصوابه ما أثبتنا كما فى الأصل اليونانى .

(٥) هنا فى اليونانى : Ὀδύσσεια καὶ ἄλλαι τῆς δειλῆς ἔχουσα ، ἢ διπλῆν τε τὴν σύστασιν

أى : تلك التى لها استدارة مزدوجة مثل «الادوسيا» ...

(٦) فى اليونانى ما معناه : ولا تحمل فى القام الأول إلا بسبب عواطف الجمهور

لأن الشعراء يتكيفون مع المشاهدين ويؤلفون وفقاً لأهواء هؤلاء . — ثيطرا = θεάτρα

(فى حالة الجمع) المشاهدون ، الجمهور .

٢ هذه هي اللذة من صناعة المديح ، لكنها أكثر مناسبة لصناعة الهجاء ؛ وذلك أن هنالك فالأعداء والابغضون هم الذين يوجدون في الخرافة بمنزلة أوسطس وايجيسطس (١) اللذين عندما صارا أصدقاء في آخر الأمر قد تبديا ، ويقال فيهما في القصة (٢) : أمر الميتة لا واحد من رفيقه وقرينه (٣) .

## ١٤

### < الخوف والإشفاق ؛ تصادق الشخصيات ؛ التزام عمود الشعر >

١٦ فأما كون الذي للخوف والحزن فانما يحصل من البصر ، وقد يوجد شيء ما من قوام الأمور ما هو منذ قديم الدهر وهو لشاعر حاذق . وقد ينبغي أن تقوم الخرافة على هذا النحو من غير إبصار حتى يكون السامع للأمور يفرع وينتهي ويناله حزن عندما يسمع خرافة أوريفيدس من النواثب التي يفعل بها الإنسان ، وإن كان ذلك الشاعر إنما أصلح هذا بالبصر ، وعلى أنه بلا صناعة وما هو محتاج إلى مادة .

١ ومنهم من يعد بالبصر لا التي هي للخوف ، لكن التي هي للتعجب فقط ، من حيث لا يشاركون صناعة المديح بشيء من الأشياء ، وذلك أنه ليس ينبغي أن يطلب من صناعة المديح كل لذة ، لكن التناسب . فأما في تلك التي يعدها الشاعر بالمحاكاة التي تكون بسبب اللذة من غير حزن وخوف فهو معلوم ؛ فاذن (٤) هذه الحلة ينبغي أن يفعلها في الأمر . . .

وهي أن نأخذ أيما هي الأشياء غير الصعبة من النواثب التي تنوب ، وأيما هي التي يرى أنها يسيرة .

١ وذلك أنه قد يجب ضرورة أن تكون مثل هذه الأفعال الإرادية إما للأصدقاء بعضهم إلى بعض ، وأما للأعداء ، وإما لا لهؤلاء ولا لهؤلاء . فان كان إنما يكون العدو يعادى عدوه ، فليس شيء في هذه الحال مما يحزن ، لا عندما يفعل

(١) ص : أوسطس وأليسطس — وقد أصلحناه بحسب اليوناني : Ορεστης και Αϊγισθος .

(٢) ص : القينة — راجع تعليق ٣ ص ١٠٩ .

(٣) أي : لا قاتل فيهما ولا مقتول .

(٤) قرأها ت : قادر — وهو غير صحيح .

ولا عندما يكون مزمعاً على أن يفعل . غير أن في التأثير نفسه [١٣٨ ب] والألم لا يكون حالهم أيضاً ولا على أن كانت حالهم حال الاختلاف . وأما متى اختار التأثيرات والآلام في المحبّات والمحبين ، بمنزلة إما أن يكون أخ يقتل الأخ ، أو ابن للأب ، أو أم لابنها ، أو ابن لأمه ، أو كان مزمعاً أن يفعل شيئاً آخر من مثل هذه ، فقد يحتاج في مثل ذلك إلى هذه الخلة ، وهو أن تكون الحرفات التي قد أخذت على هذه لا تحلّ ولا تبطل ، وأعني بذلك مثل أنه ليس لأحد يبطل من أمر المرأة المعروفة بأقلوطيمسטר<sup>(١)</sup> أنه لم تنلها المنية من أوريسطس ، ولا للمعروفة بأر يفيلي<sup>(٢)</sup> من ألقيامون<sup>(٣)</sup> ، وأما هو<sup>(٤)</sup> فقد يجد [هـ] أيضاً الأشياء التي أفيدت أنها قد استعملت على جهة جيّدة . ولنخبر معنى قولنا إنا نقول قولاً على جهة الجودة إخباراً أوضح وأشرح .

فالفعل الإرادى تكون حاله هذه الحال ، كما كانوا القدماء يفعلون ويعلمون المعروفين ، كما فعل أوريفيدس<sup>(٥)</sup> عند قتل المرأة المسماة ميديا<sup>(٦)</sup> بنها . وأما معنى ألا يفعل بالإرادة عندما يعرفون وأن يفعلوا من حيث لا يعرفون ، ثم يعرفون المحبة والصادقة خيراً فهو حال رديئة ، وهذا كحال سوفقلس<sup>(٧)</sup> وأوديفس . فهذه هي خارجة عن القينة<sup>(٨)</sup> نفسها ، وأما ما هو في المديح فبمنزلة القاماون<sup>(٩)</sup> واسطودامنطس ، أو حيث يقول على نحو الضربة لأودوسيس<sup>(١٠)</sup> .

(١) أقلوطيمسטר = Clytemnestre = Κλυταιμίστρα

(٢) ص : بان بعلى — وهي Εριφύλη

(٣) Alcmeon = \*Alkmeon (٤) أى الشاعر .

(٥) Euripide = (٦) ميديا = Médée = Mædia

(٧) سوفقلس = Sophocle . — أوديفس = Œdipe

(٨) تقابل في اليونانى : δρῶμα = drame أى المسرحية ومن معانيها اللغوية :

فعل ، شأن ، واجب ، التزام — ولم ننتد إلى قراءتها الصحيحة .

(٩) Alcmeon = \*Alkmeon اسطودامنطس = Αστυδάμαντος

(١٠) في اليونانى : ὁ Τηλεγόνοιο ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεὶ أو : طالاجونوس

في «أودوسوس الجريح» .

وطالاجونوس Telegonos هو ابن أودوسوس وكركيه Circé ، وقد مضى إلى ايثاكا بحثاً عن أبيه ، وجرحه جرحاً مميتاً وهو لا يعرف من هو . وقد عالج سوفقليس هذا الموضوع في رواية Ὀδυσσεὺς Ἀκανθοπληγῆ

٢ وأيضاً التي هي ثلاثة نحو هذه ؛ فهي أمر ذلك الذي كان مزمعاً أن يفعل شيئاً من هذه التي (١) لا براء لها ، فانه يدل قبل أن يفعل بسبب فقد الدربة والمعرفة ولأشياء خارجاً عن هذه تجرى على جهة أخرى . وذلك أنه قد يجب ضرورة إما أن يفعل ، وإما ألا يفعل . وإذا فعل فاما أن يفعل وهو عارف ، وإما أن يفعل وهو غير عارف ، بل مزعم بأن يعرف .

وأيضاً أما للذين يعرفون ، وأما للذين لا يعرفون . فمن كان من هؤلاء لا يعرف وهوى (٢) ولا يفعل فهو أرذل ، وذلك أن نشيده حينئذ هو بشع (٣) كرية ، وليس هو داخل في باب المدح ، من قبل أنه قد كان اعتبر . ولذلك ليس إنسان أن يفعل على جهة التشابه إلا أقل ذاك ، بمنزلة ما « بأنطيفوني » > من موقف هايمون بازاء قريون < (٤) . وأما معنى أن يفعل بالارادة فهو الثاني : والخير لمن هو غير عارف بأن يفعل أن يكون إذا فعل أن يتعرف ، وذلك أن الكراهة حينئذ والبشاعة لا يدانيانه ؛ وأما الاستدلال والتعرف فهو أعجب وأجود .

وما < هو > أصلح وأجود < هو > ما يروى ، أعنى ما كان في الموضع المسمى « كرسفنطس » (٥) من المرأة المسماة (٦) ميروفا ، فيما كانت مستعدة لقتل أحد بنينا ، إلا أنها لم تقتله ، لكن تعرفت في الموضع المعروف « بايفيغانيا » (٧) > أنها < أخت لأخيها ؛ وتعرف ، في الموضع المسمى « ايلي » (٨) ، الابن أمه ، وتعرفها عندما كان يريد إنشاداً ورواية .

(١) لا براء لما : لا يمكن إصلاحها = ἀνήκεστος

(٢) يقترح ت : يعد . (٣) يقرأها ت : شنع .

(٤) ص : بأنطيفوني لقريويمان - وقد أصلحناه أخذاً عن اليوناني وآيمون =

Αἴμων وقريون Κρεων

(٥) ص : المسمى اسعلوفبطس - وفي اليوناني : ἐν τῷ κρεσφόντῃ وهذا

اسم مسرحية مفقودة من مسرحيات يوريفيدس .

(٦) ص : المسمى ميروا - وفي اليوناني Μερόπη = Μέροπε

(٧) ص : المعروف ما السعاما - و« ايفيغانيا » ليوريفيدس أيضاً ، وهي : Iphigénie

= Ἰφιγενεία

(٨) « ايلي » = Helle = Ἑλλη وهي مسرحية لا يعرف من أمرها شيء .

فلهذا السبب عندما تُفُوت وتُكَلِّم [ ١٣٩ أ ] بها ، أعنى بالمدائح ، منذ قديم الدهر ليست عند أجناس كثيرة ويباحث عنها ، لا من الصناعة ، لكن من أى حال كانت مما وجدوا وأعدوها بالخرافات ، فقد يضطرون أن ينقلوا هذه في مثل هذه التأثيرات والآلام التي تعرض لها بحسب الخواص .  
وأما في قوام الأمور ، وكيف ينبغي أن يكون الذين يركّبون الخرافات ، فقد قيل قولاً كافياً .

## ١٥

### < الأخلاق ؛ الاحتمال والضرورة ؛ « الإله بالآلة » >

فأما في العادات فلنتكلم الآن فنقول : إن العادات التي منها نتعرف الحق ونستدل عليه — أربع : الأول منها هو أن تكون العادات جياداً ، ويكون كل واحد منها — إن كان قول الأمر الذي هو أعرف قد يؤثر بالفعل الإرادى في الاعتقاد شيئاً — أن تكون حال كل واحدة من العادات هذه الحال . والخير والحيث إن كان موجوداً فهو موجود خيراً في كل جنس . وذلك أنه قد توجد مَرَّةً جيدة وفعل جيد . هذا على أنه لعله يكون هذا منهم رذًل وهذا مُزَيَّف .

والثاني ذلك الذي يصلح . وذلك أن العادة التي هي للرجال قد توجد ، إلا أنها لا تصلح للمرأة ، ولا أيضاً أن ترى فيها ألبته .

والثالثة الشبيه بذلك : أن الذي له هذه العادة غير ذلك الذي له عادة جيدة إن<sup>(١)</sup> كان قد يصلح أن يفعل أيضاً ، كما تقدم فليل .

وأما الرابعة فذلك المتساوى . وذلك أنه إن كان إنسان مما يأتى بالتشبيه والمحاكاة مساوياً<sup>(٢)</sup> ، ووضع مثل هذا الخلق كذلك على جهة التساوى ، فقد يجب أن يكون غير مساوٍ .

وأيضاً أما مثال رذيلة العادة فليس هو ضرورى ، وذلك كما كانت الرحمة لأورسطس<sup>(٣)</sup> والحزن عليه . وما كان غير لائق هو أنه لما كان يصلح

(١) ت : إذ . (٢) ص : بالتشبه ... مساو .

(٣) أورسطس = Oreste

ويطابق مثل نَوُح أوديسوس على المعروفة (١) بـ «أسقلي» البحرانية ، ولا أيضاً النصنصة وبلحيس (!) (٢) المعروفة بميلانافى (٣) ؛ فأما الذى للامتساوى فكحال ايغيغانيا (٤) فى دير المعروف [ بينات ] بأولى (٥) ، وذلك أنه ما تشبهت تلك التى كانت تتضرع بتلك الأخيرة .

وقد يجب أن يطلب دائماً مجرى التشابه كما نطلب ذلك فى قوام الأمور أيضاً : إما ما هو على الحقيقة ، وإما ما هو ضرورى ، وإما الشبيه . وعند هذه تكون العادة ضرورية أو شبيهة (٦) .

ومن البتة أن أواخر الخرافات (٧) إما ينبغى أن تعرض لها وتنوبها من العادة نفسها ، وليس كالحال فيما كان من الحيلة عند «ميديا» (٨) وكما كان إلى «الياذس» (٩) من انقلاب المراكب ، لا للغرق ، لكن إنما ينبغى أن نستعمل نحو خارج القينة (١٠) ، وآخرها الحيلة إما بمقدار ما احتملوا هؤلاء المذكورين ، وإما بمبلغ ما لا يمكن الإنسان أن يقف ويعرف أو بمبلغ ما يحتاجون أخيراً فى المقولة أو القول . وذلك أن كل شئ يسلم إلى الآلهة [ ١٣٩ ب ] يرى ويُبصر ؛ فأما ما هو

(١) المعروفة ، فى المخطوط : المعرفة .

اسقلي البحرانية = ἐν τῇ Σκυλλῇ و «أسقلي» هى ديثرمبوس لطيموثاوس الملطى ، ويتضمن منائح أودوسوس .

وقوله : البحرانية : نسبة إلى البحر لأن اسقلي تنين بحرى ورد ذكره فى «الاولوسيا» بوصفه تنيناً ذا عشرة رؤوس وإثنى عشرة قدماً ، وكان يكنى فى مضيق صقلية ، فى مواجهة كريبيدس ، وقد اختطف والتهم وهو على وصيد كهفه ستة من رفاق أودوسوس .

(٢) النصنصة : من نص الحديث إليه : رفعه وناقشه ، أو من : ناصه : استقصى عليه وناقشه . — أما ملحس : فلم نهتد إليها ؛ ويفترض مرجوليوت أنها : تلخيش بالسريانية بمعنى : كلام .

Ménalippe = (٣) Iphigénie = (٤)

(٥) ص : دير المعروف بينات آوى . وفى اليونانى : ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια : أى : « مثل ايغيغانيا فى أوليس ، لأن ايغيغانيا المتوسلة لاتشبه مطلقاً ايغيغانيا كما تبدو من بعد فى مجرى المسرحية » . — فأصلحناها كما ترى : أولى = أوليس .

(٦) ص : شبيهه — بمعنى : محتمل . (٧) فوقها : حكاية الحديث .

(٨) Medée = (٩) ص : املس ! (١٠) كذا ! — بمعنى المسرحية

خارج عن النطق فلا ينبغي أن يكون في الأمور ، وإلا كان هذا المعنى خارجاً عن المدائح ، بمنزلة ما كان ما أتى به أوديفس من محاكاة سوفقلس حريصاً<sup>(١)</sup> .

والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي هي في غاية الفضيلة ، أو كما يجب أن يشبهوا<sup>(٢)</sup> المصورون الحذاقُ الجيادُ ؛ وذلك أن هؤلاء بأجمعهم عندما يأتون بـصُورهم وخلقهم من حيث يشبهون يأتون بالرسوم جياداً ، كذلك الشاعر أيضاً عندما يشبه الغضبان والكسالى يأتي هذه الأشياء الأخر التي توجد لهم في عاداتهم ، فعلى هذا ينبغي للحذاق أن يأتوا بمثال الصعوبة ، بمنزلة ما أبان أوميروس من خبر أخيلوس<sup>(٣)</sup> .

وهذه ينبغي أن تحفظ ؛ ومع هذه أيضاً الاحساسات التي تلزمهم في صناعة الشعر من الاضطرار ، وذلك أن كثيراً ما قد يكون في هذه زللٌ وخطأ . وقد تكلّم فيها كلاماً كافياً في الأقاويل التي أتى بها .

## ١٦

### < في الاستدلالات >

وقد تكلّم أيضاً في الاستدلال . وأما أنواع الاستدلالات فنما أولاً ذلك الذي هو بلا صناعة ، وهو الذي يستعمله كثيرون بسبب الشك<sup>(٤)</sup> ، > وهو الذي يكون < بتوسط العلامات . > أ < ما كان منها متهيئة<sup>(٥)</sup> ، فبمنزلة « الحربة التي كان يتمسك بها المعروفون بغاغانس<sup>(٦)</sup> » أو الكواكب بمنزلة التي

(١) كذا ! ويقترح م : فأيضاً والتشبيه والمحاكاة ...

(٢) ص : سهوا — وصوابها اللغوى : يشبه .

(٣) في اليوناني : كثل أخيلوس عند أغاثون وأوميرس : οἶον τὸν Ἀχιλλέα :

Ἀγάθων καὶ Ὀμηρος

(٤) ترجمة حرفية لقوله : δι' ἀπορίαν ويقصد : لعدم وجود خير منها أو :

لعدم وجود ما هو أفضل .

(٥) متهيئة : أي : بالفترة .

(٦) أي أبناء الأرض : Γηγενεῖς وهم أهل اسبرطة Sparte ؛ وقد تولدوا من

أستان التنين التي بذرها قادموس . وهذا النص الذي أورده أرسطو اقتبسه من مؤلف مجهول لنا .

« بثواسطس »<sup>(١)</sup> الشبيهة بالسرطان ومنها ما هي مقتناة بمنزلة التي تمسك باليد وتوضع على الجسم بمنزلة الطوق<sup>(٢)</sup> في العنق والسيوف باليد .

وقد يمكن أن تستعمل هذه إما بالفاضلة منها ، وإما بالردلة ، بمنزلة ما عرف أودوسوس بالبثرة التي كانت في رجله من مربيته [على جهة أخرى] ومما حزره على جهة أخرى . وذلك أن منها ما هو في أمر التصديق أكثر في باب الصناعة ، وجميع هذه التي هي أمثالها ؛ ومنها ما يوجد فيها الإدارة والتقليب أكثر ، مثل أن هذه التي تكون بالتغسل أجود .

والثواني التي علمها الشاعر لهذا السبب بلا صناعة مثل جانب<sup>(٣)</sup> المعروفة بباغانيا<sup>(٤)</sup> ، وهو الذي به استدلت إباغانيا<sup>(٥)</sup> أنه أرسطس<sup>(٦)</sup> . وذلك أنه أما تلك<sup>(٧)</sup> فبالرسالة إلى ذاك ، وأما هذا<sup>(٨)</sup> فيخبر بما يريده الشاعر ، لالخرافة وحكاية الحديث . ولهذا السبب صار هذا بالقرب من الزلل الذي خُبر به . وقد يوجد آخر يقتضب بحسب هذا الرأي ، وهذه فيما قاله سوفقلس من أنه سيع صوت ساعد يمتن .

والثالث هو أن يكون ينال الانسان أن يحس عندما يرى ، كالحال فيما كان بأهل ديقوغانس في قبرس<sup>(٩)</sup> ، فانه قال إنه لما رأى الكتابات بكى ؛ وكذلك أمر أهل ألقينس<sup>(١٠)</sup> من القول ، فانه لما سمع العواد [ ١٤٠ أ ] وتذكر ، دمع<sup>(١١)</sup> ؛ ومن هناك عرف بعضهم بعضا .

(١) Θυέστης = Thyeste = وهو ابن فيلوئوس Pelops وأخواتريوس Atrée

(٢) فوقها : أو الخنقة . (٣) فوقها : ظهر .

(٤) ص : باغانيا - وهي Iphigénie

(٥) Iphigénie = (٦) Oreste

(٧) أي : إباغانيا (٨) أي أرسطس .

(٩) في اليوناني : ἐν κυπρίοις τοῖς Δικαιογένοῦς أي في مسرحية « قبرس »

التي ألفها الشاعر ديقوغانس ، وهو شاعر مأس عاش في القرن الرابع ق . م . ولم يبق لدينا منه إلا بضعة أشعار . وموضوع هذه المسرحية هو ، فيما يظن ، عودة طويقر

Teucar إلى سلامين بعد وفاة طيلامون Télamon .

(١٠) Ἀλκίνοος = Alcinoos =

(١١) راجع «الأودسيا» النشيد الثامن ، أبيات ٥٢١ وما يليه .

- وأما الرابع فإخطار بالفكر بمنزلة أنه أتى مَنْ هو شبيه بالمكفنين لانسان ،  
 ولم يأت أحد يشبه إلا أرسطس<sup>(١)</sup> . فهذا إذاً هو الذى أتى . وأما السوفسطائى  
 فعندما نظر فى الأمور نظراً كثيراً قبل إيباغانيا<sup>(٢)</sup> على الحقيقة ظن بأرسطس<sup>(٣)</sup>  
 أنه هو نفسه فكر أن أخته ذُبِحَتْ ، وأنه عرض أنها إنما كانت تضحى له . وقال  
 أيضاً ثا أودقسطس<sup>(٤)</sup> أنه عندما لسفيندس<sup>(٥)</sup> من أنها عندما جاءت ونظرت  
 إلى الموضوع فكرت فى باب القضاء وأخطرته بياها أنه جميعهن بهذا قضى عليهم  
 أن يمتن<sup>(٥)</sup> ، وذلك أنهم يتخرجون بالأمر .  
 وقد يوجد ضرب آخر أيضاً مركب <هو> المأخوذ من مغالطة القياس  
 التى لثااطرن<sup>(٦)</sup> بمنزلة ما فيما دُونَ من أمر « أودوسيا ذلك المبشر الطاهر » ؛  
 وذلك أن من القوس زعم أنه ليس يمكن لإنسان آخر . فقد قال ذلك الشاعر ،  
 والخبر أيضاً الذى أتى فى ذلك قد خبر فيه فى أمر القوس ليعرف ما لم يروا ما القول  
 أنه بتوسط ذاك كانت تعرف ، ففى هذا كانت المغالطة فى القياس .  
 غير أن الاستدلال الفاضل على كل شىء فهو المأخوذ<sup>(٧)</sup> من أمور الفعل  
 الإرادى ، ولذلك مثل هذا أرى سوفقلس فى « أوديفس » وفى « إيباغانيا » أيضاً .  
 وذلك أنه قد كان يريد على الحقيقة أن يَدَوِّن فى ذلك كلام . وذلك أن هذه  
 الأمور هى وحدها فقط بلا أشياء معمولة ، وبلا أشياء فى العُنُق . والثانى  
 من القياس .

## ١٧

### < إرشادات لشعراء المآسى >

وقد ينبغى أن تُقَوِّم الحرافات وتُسَمِّم بالمقولة ، من قبل أن الأمور توضع  
 أمام العينين جداً ( وذلك أنه على هذه الجهة عندما يرى الشاعر على ما عند الأمور

Oreste = (١) Iphigénie = (٢)

Θεοδectes = Théodecte = (٣)

(٤) هنا تحريف ونقص ؛ وهذه الكلمة تقوم مقام Φινειδαις

(٥) ص : ممر !

(٦) تعريب ما فى النص : τοῦ θεάτρου أى ما فى المسرح Θεάτρον

(٧) ص : فهى المأخوذة .

المعمولة أنفسها ، وعندما يصير هناك بحد الشيء الأول والأخرى والأجل ،  
ولا يذهب عليه ألبته المضاد لهذه . ودليل هذا هو ما يبكت به لقارقينس (١) ،  
وذلك أن ذاك صعد فيما يقال إلى ذاك كأنه صاعد من إيار (٢) ، أى من الهيكل  
من حيث لم يكن يرى ، وكان يذهب على الناظر ، ووقع في الخيمة وعندما  
يصعب السامعين في هذا ) بمقدار ما كأنه يمكن كان يفعل مع الأشكال على  
محرجى الازدعان والانقياد .

فالذين هم في الآلام هم في طبيعة واحدة بعينها ، وإن كان الذى فى  
الهزائر يتعذب ويتقلب وكان الذى يتسخط بالحق يتصعب . ولذلك فإن صناعة  
الشعر هى للماهر أكثر منها للذين هم يلهين العقول ، وذلك أن هؤلاء منهم  
من هو بسيط محسن (٣) ، أعنى فى الأقاويل [١٤٠ ب] والخرافات التى عملت .  
وقد يجب عليه هو أيضاً أن يكون عندما يعمل أن يضعها على طريق  
الكلية ، ومن بعد ذلك أن يتخذ تدخل شيء وأن يركب .

وأعنى بقولى أن يكون معنى الكل بهذا النحو كالحال فى أمر ايباغانيا (٤)  
عندما تُنحِرت صبيّةً ما وأُخفيت لكى لا تظهر ، قامت بين المنحورين ووضعت  
فى بلد آخر فوق القائم (٥) < و > قد كانت السُنّة جرت فى ذلك البلد أن يضحي لله  
ضحاياء ، واقتنت هذا الفوز . وفى زمان ما بالأخيرة عرض أن ورد (٦) أخوها  
وجاء من قبل أن الوالى أخطأ من قبل أن العلة هنا لك خارج عن معنى الكل ،  
وفى البلد أيضاً الذى عملت فيه هذه فما رأى (٧) فيه غير الخرافة مما يخبر به  
زعم : فقل الآن إذ قد جئت . ولهذا أخذ وقدم وليُسحَرَ تعرف أخته ، فإن على

(١) Carcinos = .

(٢) تعريب اليونانى : ἐξ ἱεροῦ أى من الهيكل .

(٣) ص : محسن !

(٤) Iphigénie =

(٥) يقترح ت تصويها : القادم . — وقد وقد تكون القائم بمعنى : الكاهن ، أى

القائم على أمر تقديم الذبائح فى الهيكل .

(٦) ت يقرأها : قدم — ولكن الرسم فى المخطوط لا يدل عليه .

(٧) ت : فماذى غير الخرافة ...

ما يعمل أوريفدس للقينة < أو > على مذهب الحق أعواج<sup>(١)</sup> كثيرة ، فلأنه قال إنه ليس أخته إذا كان يجب أن ينحر لكن هو أيضاً قد كان يجب أن يمثل فيه ذلك ، — ومن ها هنا يكون الخلاص .

ومن ذلك تدخل أسماء قد وصفت وفرغ من وصفها ، وتكون الأسماء المداخلة مناسبة ، بمنزلة ما لأورسطس ، وهو الذي تدبره كان الخلاص بالنظهير<sup>(٢)</sup> . . .

إلا في القينات الدخيلة هي معتدلة ، و < أ > ما صنعة الأنواع في هذه فتطول . وذلك أن لأودوسيا فالقول ليس هو بالطويل . فانه عند ما شخص إنسان وغاب سنين كثيرة قد يتوقى<sup>(٣)</sup> عن فوسيدين<sup>(٤)</sup> ، وقد كان وحيد < أ > وأيضاً فان حال من كانت حال أنه الأمر معها أن باد جميع أملاكه في الخطاب والآملات<sup>(٥)</sup> وأن يمحرون به ويخونونه . وأما هو فبلغ بعد أن تاه تيهاً<sup>(٦)</sup> كثيراً ولما تفرق أناس ما ، أما هو فسقا سقياً<sup>(٧)</sup> عظيماً ونجا وتخلص ، وأما أعداؤه فأبادهم .

فهذه هي خاصة هذا ؛ وأما الأشياء الأخر فهي دخيلة<sup>(٨)</sup> .

(١) يقترح م : اعراج ؛ وت : إفراج — وكلاهما بعيد الاحتمال . — ونحن نرى أن في الكلمات : «الحق أعواج كثيرة» تحريفاً للاسم Πολύδος ، ويكون قد نظر إلى — Πολυ على أنها بمعنى «كثيرة» ، ἰδος — على أنها من εἶδος (= نوع) ، وتكون ترجمة أبى بشر هكذا : أو على مذهب الحق أنواعاً كثيرة !!

(٢) ص : بالنظهير .

(٣) ص : سماى ! ويقترح م : ينقاف ، وت : يتوقى . — وهى في اليونانى بمعنى يحفظ .

(٤) Poseidon =

(٥) كذا ! وفي اليونانى ما معناه : في الخطاب وأضحى ابنه صريع حبائلهم .

(٦) ص : تيه .

(٧) وتقرأ : فشقا شقياً (أى : شقى شقاءاً) ، وهى في اليونانى بمعنى : هاجم ، حمل عليهم .

(٨) ἐπεισόδια = دخيلة

## < العقدة والحل ؛ أنواع المأساة ؛ مدى الخرافة والمأساة >

وكل مديح فشىء منها حل ، وشىء ما رباط ؛ أما أشياء التي من خارج  
والأفراد من داخل في بعض الأوقات فالرباطات التي من الابتداء إلى هذا ٢٥  
الجزء ، وهي تلك التي هي أقلية<sup>(١)</sup> ، ومنها يكون العبور إما < إلى > النجاح  
والفلاح ، وإما إلى لا نجاح ولا فلاح . وأما الانحلال فهو كان من أول العبور  
إلى آخره ، كحال رباط ثاوداقطس<sup>(٢)</sup> في لونق<sup>(٣)</sup> . أما الارتباط فالتى تقدمت  
فكتبت وأخذُ الطفل وأيضاً والتي عليها ؛ وأما الانحلال فذاك الذى هو من لونق ٣٠  
إلى الموت وإلى الانقضاء .

وأنواع المداخل أربعة أنواع ( وهذا كله قيل إنه أجزاء<sup>(٤)</sup> أيضاً<sup>(٥)</sup> ) :  
فأحدها مقترن مؤلف ؛ والآخر الإدارة والتقليب الذى فى الكل والاستدلال ؛  
والآخر هي انفعالية ، بمنزلة أفثوطيدس وفيلوس<sup>(٦)</sup> أيضاً ، [ ١٤١ أ ] والرابع  
فأمور فو < ر > قيداس وأفرومثيوس<sup>(٧)</sup> ، وما قيل لهما وهو أن التى فى ١٤٥  
الجحيم هي ممتحنة محزنة فى كل شىء .

\* وإن لم يكن هكذا فهي لا محالة فى أشياء عظام وكثيرة ، وإنهم يهتمون<sup>(٨)</sup>

(١) كذا ! والمعنى فى اليونانى : «أخيرة» ، ولهذا يقترح م اعتماداً على ابن سينا :  
«الغاية» .

Théodecte = (٢)

(٣) ص : اوعى — وهو تحريف إذ هو فى اليونانى : Λυγχεῖ

(٤) ص : احراضا .

(٥) ما بين القوسين يقال إنه مقحم على نص أرسطو ، لأن أرسطو كان يميز  
ستة أجزاء فى المأساة . ولا بد أن يكون الاقتحام إذن قبل القرن السادس المسيحى الذى  
تمت فيه الترجمة إلى السريانية ومنها نقلت إلى العربية فى هذه الترجمة التى أمامنا .

(٦) أفثوطيدس = Φθιώτιδες ؛ فيلوس = Πηλεύς .

(٧) فورقيداس = Φορκίδες ؛ أفرومثيوس = Προμηθεύς .

(٨) ص : يهتمون — والصواب ما أثبتنا بحسب المعنى فى اليونانى . — وفى ت فى  
الهامش : يغشمون .

• ويقسمون الشعراء على جهة أخرى كما الآن ؛ وذلك أنه لما كان في كل جزء وحيد شعراء جياذ حذّاق ، هم يؤهلون كل إنسان لخيره الخاص . وقد ينبغي ألا يكون هم يؤهلون كل إنسان للخير الخاص به .

وقد كان يجب ألا يكون لامديد آخر ، وهذا أن يقال للخرافة . وهذا

١٠ إذا كان موجوداً فتأليفته (١) وحله هما بأعيانهما . وكثيرين عندما ألفوا وأقروا يحلون حلاً حسناً ، وإما على جهة رديئة إن أمسكا كليهما بالتبديل .

وقد يجب أن يتذكر ١٤ قد قيل مرات كثيرة ولا يفعل تركيب المديح

المسمى افوفيوايقون (٢) — وأعني بايفوفيايقون الوزن الكثير الخرافات — مثل

أن يعمل إنسان الخرافة التي من « إيليدا » كلها . وذلك أن الأجزاء هنالك

١٥ تأخذ بسبب الطول العظم اللاتق والأولى . وأما في العباب (٣) فيكون النظر

خارجاً (٤) عن الشيء كثيراً . والدليل هو هذا وهو أن بمبلغ الزيادة التي

لا يليون (٥) عملوها بحملتها لا بالأجزاء ، كما عمل أوريفيدس (٦) بناوني (٧)

وليس كما عمل اسكيولوس (٨) من أنهم إما أن يقعون (٩) وإما أن يجاهدون (٩)

٢٠ جهاداً رديئاً ، من قبل أن هذا من الخيرات (١٠) وقع .

(١) تناظر في اليوناني : πλοκή = العقدة ؛ ومن معانيها اللغوية : عقصة ،

نسيج ، تركيب ، حيلة ، الخ . وفي المخطوط : والمعنى !

(٢) ἐποποικόν =

(٣) تناظر : ἐν δὲ τοῖς δράμασι أي الدرامات .

وإذن تقرأ : القينات .

(٤) ص : خارج .

(٥) Ἰλιον = وهو الاسم القديم لمدينة طروادة .

(٦) Euripide =

(٧) ص : ساري — وصوابها كما أثبتنا وفقاً لليوناني : Νύβη

(٨) ص : اسكريوس — وهو Eschyle = Αἰσχύλος

(٩) صوابهما : يقعون ، يجاهدوا .

(١٠) في النص : ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ : لأن أجاثون

نفسه إن كان قد أخفق فلهذا السبب وحده . — فالترجم السرياني والعربي لم يفهما

إن كلمة Ἀγάθων هنا اسم علم ، بل ظناه صفة ، فقالا : الخيرات ...

فى الإدارات وفى الأمور البسيطة يستدلون ويتعرفون حقيقة هذه التى يريدون ويحبون على طريق الزهو<sup>(١)</sup>، من قبل أن هذا هو مديحى ومن شأن محبة الانسان . وهذا موجود متى انخدع حكيم ، بمنزلة سيوسيفوس<sup>(٢)</sup> مع الرذيلة وغلب الشجاع من الجائر. وهذه هى بالحقيقة أيضاً كما يقول فى الخير<sup>(٣)</sup> أيضاً بالحقيقة : وقد تكون كثيرة خارجة عن الحق .

٢٥ وللصف الذى فى الجحيم من هؤلاء المنافقين ، وأن يكون جزءاً<sup>(٤)</sup> للقول ، وأن يجاهده مع لا على أنه مع أوريفيدس ، لكن كما يجاذب<sup>(٥)</sup> مع سوفقلس<sup>(٦)</sup> . وكثير من التى تتغنى<sup>(٧)</sup> ليس فيها شيء آخر أكبر من الخرافة أو من المدح ؛ ولذلك إنما تُسَغَنَى<sup>(٨)</sup> الدخيلة ، وأول من بدأ ذلك أغاثن<sup>(٩)</sup> الشاعر . على < أنه > لا فرق بين أن يُسَغَنَى بالدخيلات ، وبين أن يؤلف قول من أخرى إلى أخرى .

## ١٩

### < الفكرة والمقولة >

أما فى الأنواع الآخر فقد قلنا . فينبغى الآن أن نتكلم فى المقولة وفى الضمير والذهن .

وقد وضعت الأشياء التى هى نحو الذهن والضمير فى كتاب « البلاغة »<sup>(١٠)</sup>

(١) م : الرمز ؛ ت : الدمر — وكلاهما لا يفيد ؛ وفى اليونانى بمعنى : التعجيب .

(٢) Σίσυφος = Sisyphus = (٢)

(٣) أخطأ هنا كما فى تعليق . ١ ص ٢٣ فى فهم Ἀγάθων فلم يفهم أنه اسم علم .

(٤) ص : جزو .

(٥) يصححها م : يجاهد ، يجاهدون .

(٦) Sophocle = (٦)

(٧) ص : سمع !

(٨) ص : سمع !

(٩) ص : ائماس — وهو : Ἀγάθων

(١٠) = الريطوريقا = الخطابة = ῥητορικῇ .

وذلك أن هذا هو من شأن تلك الصناعة ومما يخصها . والأشياء التي في الذهن ٣٥  
قد يجب أن ترتب وتُعدّ تحت القول . وأجزاء هذه هي أن يبين ، < وأن يفند >  
وأن يستثير<sup>(١)</sup> الألم بمنزلة الحزن أو الخوف أو الحرد<sup>(٢)</sup> أو أشباه هذه ،  
وأيضاً الكبير والصغير .

١٤٥٦ ب

وظاهر أن في [ ١٤١ ب ] الأمور أيضاً من هذه الصور والخلق ينبغي  
أن يستعمل متى كان إما الأمران وإما الصفات وإما العظام ، ويستعد التي هي  
حقائق . غير أن مقدار الفرق في هذا هو أن منها < ما > يرى دائماً بلا تعظيم ٥  
ومنها ما يعدها الذي يتكلم والقائل ، وهي خارج عن القول . وإلا فما فعل  
ذلك الذي إما أن يقول ، وإما أن يبين فيه اللذات ؟

وليس سبب القول ونوع النظر للى هي نحو المقولة هو نوعاً واحداً ، مثلاً  
أشكال المقولة ، وهذه ترى الأخذ بالوجوه<sup>(٣)</sup> والذي له مثل أعنى النبأ وصناعة ١٠  
القيام عليه ، بمنزلة ما الأمر وما الصلاة أو حديث أو جزم<sup>(٤)</sup> أو سؤال أو  
جواب ، وإن كان شيء آخر مما هو نظير لهذه . وذلك أنه لا شيء آخر خارج  
عن علم هذه ، ولا علم مما هو تهجين يوثق به في صناعة الشعر يستحق الحرص  
والعناية . وإلا فماذا للإنسان أن يتوهم أنه وقع في الزلل في التي كان فروطاغورس<sup>(٥)</sup> ١٥  
يهجن بها من أنه كان يأمر [ يظن ] غير ما كان يظن أن يصلي ويقول : « خبري  
آيتها الإلهة على السخطة والحرد<sup>(٦)</sup> . . . » ؛ وذلك أنه زعم أن معنى أنه أمر بأن  
يفعل شيء أو لا يفعل هو : أمر ، ولذلك يتخلى<sup>(٧)</sup> ذلك لصناعة < أخرى >  
لا على أنه من شأن صناعة الشعراء ، ويترك .

(١) ص : يستقر .

(٢) أي الغضب : ὀργή .

(٣) = التثيل .

(٤) ت يقرأها : الحرص .

(٥) Πρωταγόρας = Protagoras =

(٦) ص : خبري ايه الاله على السخطة والحرد . . . راجع كتابنا « منطق

أرسطو » ص ٩٦٤ س ٣ .

(٧) ت : لعلها : ليخل .

## &lt; أجزاء المقولة &gt;

٢٠ عماد<sup>(١)</sup> المقولة بأسرها وأجزاء الاسطقسات هي هذه : الاقتضاب ، الرباط ، الفاصلة ، الاسم ، الكلمة ، التصريف ، القول<sup>(٢)</sup> .

فأما الاسطقس<sup>(٣)</sup> فهو غير مقسوم ، وليس كله لكن ما كان منه من شأن الصوت المركب أن يتركب ويكون منه ؛ وذلك أن أصوات البهائم هي غير مفصلة ، وليس ولا واحد منها صوت مركب ، وليس ولا واحد من أجزاء الأصوات ما أقول إنه للاسطقسات . ٢٥

وأما هذا الصوت المركب فأجزاؤه جزءان : أعني المصوت<sup>(٤)</sup> ، ولا مصوت<sup>(٥)</sup> ، ونصف المصوت . غير أن الصوت الذي يكون من غير القرع الكائن عند الشفتين أو الأسنان<sup>(٦)</sup> هو صوت غير مفصل . وأما نصف الصوت الذي يكون مع القرع فليس له على انفراده صوت مسموع إذا ما حرك السين والراء . وأما لا مصوت<sup>(٧)</sup> فهو الذي مع القرع ؛ أما على انفراده فليس له ولا صوت واحد مركب مسموع ؛ وأما مع التي لها صوت مركب < ف > قد يكون مسموعاً بمنزلة الجيم والdal<sup>(٨)</sup> . ٣٠

(١) ت : « الشعراء ويقول من عمان ... » ويقول لعلها : « الشعراء وتقول من غمار » - وهذا خلط .

(٢) في اليونانية على التوالي : الاسطقس = lettre = στοιχείον ؛ الاقتضاب ( المقطع ) = syllabe = συλλαβή ؛ الرباط = conjonction = σύνδεσμος ؛ الفاصلة = article = ἄρθρον ؛ الاسم = nom = ὄνομα ؛ الكلمة = verbe = ῥῆμα ؛ التصريف = cas = πτώσις ؛ القول = locution = λόγος .

(٣) الاسطقس = الحرف = στοιχείον

(٤) فوقها : المتحرك . (٥) فوقها : الساكن .

(٦) ص : الانسان - وهو تحريف صوابه ما أثبتنا بحسب اليوناني . - وفي م وت : الأسنان .

(٧) فوقها : ساكن . (٨) ص : ال « ج » وال « د » .

وهو بعينه مختلف بشكل الأفواه والمواضع ، وبالارتصال والمرسل ، وبالطول والانتقاض ، وأيضاً بالحدة والصلابة ، وبالتالي هي موضوعة في وسط [ ١٤٢ أ ] كل واحد واحد في جميع الأوزان ، وينبغي أن ندانها (١) .

٣٥ وأما الاقتضاب (٢) فهو صوت [ مركب ] غير مدلول ، مركب من اسطقس مصوت (٣) ولا مصوت (٤) ؛ وذلك أن الجيم والراء بلا ألف ليسا اقتضاباً (٥) ، إذا كان إنما يكون اقتضاب مع ألف ، لكن الجيم والراء والألف هي اقتضاب - إلا أنه ينبغي أن ننظر في اختلاف هذه ، أعني هذه الوزنية (٦) .

وأما الرباط (٧) فهو صوت مركب غير مدلول ، بمنزلة : « أما » ، ١٤٥٧ والليس (!) - وذلك أن ما يسمع منها هو غير مدلول مركب من أصوات كثيرة ، وهي دالة على صوت لفظة واحد مركب غير مدلول .

وأما الواصلة (٨) فهي صوت (٩) مركب غير مدلول ، إما لابتداء القول وإما لآخره ، أو حد ذاك بمنزلة فاو (!) أو « من أجل » أو « إلا » ، ويقال صوت (١٠) مركب غير مدلول الذي (١١) لا يمنع ولا يفعل الصوت الواحد المدلول الذي من شأنه أن يركب من أصوات كثيرة ، وعلى الرؤوس ، وعلى الوسط .

وأما الاسم (١٢) فهو لفظة أو صوت مركب دالة أو دال ، خلو من الزمان ، جزء من أجزائه لا يدل على انفراده ؛ وليس تستعمل الأسماء المركبة

(١) أي نفحصها عن قرب .

(٢) الاقتضاب ، المقطع = syllabe = συλλαβή

(٣) فوقها : متحرك .

(٤) فوقها : ساكن . (٥) ص : اقتضاب .

(٦) métrique = μετρική

(٧) σύνδεσμος = conjonction

(٨) ἄρθρον = article

(٩) فوقها : لفظة . (١٠) فوقها : لفظة .

(١١) فوقها : التي .

(١٢) nom = ὄνομα

على أن جزءاً<sup>(١)</sup> من أجزائها يدل على انفراده ، وذلك أن « دورس » من « تاودورس »<sup>(٢)</sup> ليس يدل على شيء .

وأما الكلمة<sup>(٣)</sup> فهي صوت دال أو لفظة دالة تدل — مع ما تدل عليه — على الزمان ، جزء من أجزائه لا يدل على انفراده ، كما يدل جزء من أجزاء الأسماء على انفراده . وذلك أن قولنا : « إنسان » أو « أبيض » ليس يدلان على الزمان — أما ذاك فعلى الزمان الحاضر ، وأما هذا فعلى الزمان الماضي .

وأما التصريف<sup>(٤)</sup> فهو للاسم أو للقول إما دال على أن لهذا وهذا وما أشبه ذلك ، بعضه يدل على واحد أو على كثير ، بمنزلة الناس أو الإنسان ؛ وأما ذاك فعلى هذه التي هي والأقاويل بمنزلة ما في السؤال ، وفي الأمر . وذلك أن قولنا : « مشى » أو « يمشى » إذا دللنا به على الزمان المستقبل هما تصارييف الكلمة — وهذه هي أنواعها أيضاً .

والقول<sup>(٥)</sup> هو لفظ دال أو صوت دال مركب ، الواحد من أجزائه يدل على انفراده ( وليس كل قول مركباً<sup>(٦)</sup> من الكلمة بمنزلة حد الإنسان ، لكن قد يمكن أن يكون القول من كلم جزء من القول الدال على ما هو الشيء ) . بمنزلة ( أن يكون له بمنزلة ( قولنا : « قالباس »<sup>(٧)</sup> في قولنا : « قالباس يمشى » والقول يكون واحداً على ضربين : وذلك أنه إما أن يكون القول واحداً بأن يدل على واحد ، وإما أن يكون واحداً برباطات كثيرة ، بمنزلة قولنا < إن > شعر [ أو ] أو ميروس < و > هو المعروف « بايلباس »<sup>(٨)</sup> هو واحد ، وذلك أن هذا هو واحد برباط [ ١٤٢ ب ] ، وأما قولنا : « إنسان يمشى » فهو واحد من قبل أنه يدل على واحد .

(١) ص : جزو . (٢) ص : تاودورس .

Πῶσις = cas = (٤) ῥῆμα = verbe = (٣)

λόγος = locution = القول (٥)

(٦) ص : مركب .

(٧) ص : قالباس — وقد تركه ت على حاله ؛ والمثال مشهور في كتب أرسطو المنطقية .

(٨) = الياذة .

## < أنواع الاسم >

وأنواع الاسم هما نوعان : أحدهما الاسم البسيط ( وأعني بالبسيط ما ليس هو مركب من أجزاء تدل ، بمنزلة قولنا : الأرض ، والآخر المضاعف ؛ وهذا منه ما هو مركب من الدالة وغير دالة [ عند ]<sup>(١)</sup> غير أنه ليس من حيث هو دالٌّ بالاسم . ومنه ما هو مركب من الدالة ، من قبيل أن الاسم قد يكون ذا<sup>(٢)</sup> ثلاثة الأضعاف<sup>(٣)</sup> ، وكثير الأضعاف ، بمنزلة كثير من ماساليوطا : ٣٥  
أرماقايقونكسانثوس المتضرع إلى رب السموات<sup>(٤)</sup> . وكل اسم هو إما حقيقي ، ١٤٥٧ ب  
وإما لسان ، وإما متأدٍ ، وإما زينة ، وإما معمول ، أو مفعول ، أو مفارق<sup>(٥)</sup> ،  
أو متغير .

وأعني بالحقيقي : الذي يستعمله كل إنسان . وأعني باللسان<sup>(٦)</sup> على أنه  
لقوم آخر حتى يكون معلوم اللسان ، والحقيقي هما في قوتها شيء واحد بعينه ،  
إلا أن ذلك يقوم بأعيانها ؛ وذلك أن سيغون<sup>(٧)</sup> أما لأهل قبرس<sup>(٨)</sup> فحقيقي ،  
وأما لنا نحن فلسان ؛ [ وأما «دورو» فهو لنا حقيقي ، وأما لأهل ( . . . ؟ )  
فلسان<sup>(٩)</sup> ] .

وتأدَّى الاسم هو تأدية اسم غريب إما من الجنس<sup>(١٠)</sup> على جنس ما بزيادة ،  
وإما من النوع بالزيادة التي بحسب تشكل الذي نقوله من الجنس : أما الجنس

(١) تكرار (محرف) يجب حذفه . — غير أنه : في النص : غير له .

(٢) ص : ذو .

(٣) ص : الاصغار — وهو تحريف ظاهر .

(٤) النص اليوناني في النشرات الأوربية هنا فاسد ، والترجمة العربية هذه هي التي

تقدم القراءة الصحيحة . ويقرأ في اليونانية هكذا  $\text{Μασσαλιωτῶν Ἐρμολοϊκόξανθος}$

(٥) مفعول أو مفارق : كذا وصوابه : محدود أو مقارب (— مطول أو موجز)

(٦) في اليوناني :  $\gammaλῶττα$  ، والترجمة هنا حرفية .

(٧)  $\sigmaίγνον$  = ومعناها : ربح .

(٨) ص : قبرس — وهو تحريف لأنه في اليوناني :  $\text{κυπρίοις}$

(٩) ما بين معقوفتين لا يوجد في اليوناني .

(١٠) ص : الجنس — وهو تحريف ظاهر .

على النوع بمنزلة القول بأن القوة التي لي فهي هذه على<sup>١</sup>؛ وأما من النوع على الجنس فمثل القول إن «أدوسوس كان اصطنع ديوان خيرات»<sup>(١)</sup>، وذلك أن قوله : «ديوه»<sup>(٢)</sup> استعمله بدل : «الكثرة». وأما من النوع على <النوع><sup>(٣)</sup> فبمنزلة قوله أن : «انتزع نفسه بالنحاس» <و> «عندما قطع مرثته»<sup>(٤)</sup> بنحاس حاد... وذلك أن قولنا : «قطع» هنا استعمله ووضع بدلا<sup>(٥)</sup> من قولنا «قتل»، وذلك أن كلا القولين موضوع<sup>(٦)</sup> على الموت .

وحال الثاني عند الأول حال مستقيمة ، وكذلك للرابع عند الثالث ، وذلك أنه يقول بدل الثالث<sup>(٧)</sup> : الرابع أكثر من بدل الثاني ؛ وبعض الناس زادوا بدل القول بأن يقول قولهم بجد ثبت وجوده ، وأعني بذلك أن حال الحمام<sup>(٨)</sup> عند ديونوسس شبيه بحال الترس<sup>(٩)</sup> عند أرس<sup>(١٠)</sup> ، وذلك أنه يسمى جام<sup>(١١)</sup> ديونوسس ترس ديونوسس<sup>(١٢)</sup> ، ويسمى الترس<sup>(٩)</sup> جام أرس ؛ كحسب الشيخوخة عشية العمر والحياة ، فيسمى العشية شيخوخة النهار ، كما يسمى انفاذ قلنس<sup>(١٣)</sup> الشيخوخة أيضاً «عشية الحياة» أو «غروب العمر»<sup>(١٤)</sup> : وفي هذه ليس اسم موضوع لهذه التي بالتقسيم<sup>(١٥)</sup> ، إلا أنه لا شيء يقال بالأقل على مثال واحد ، مثل

(١) راجع : «اللياذة» ، النشيد الثاني ، بيت رقم ٢٧٢ . وكلمة : ديوان هي تحريف ، : وينظر في اليوناني  $\mu\upsilon\rho\acute{\iota}\sigma\iota\nu$  أى : آلاف مؤلفة ؛ ويصححها م : ربوات .  
(٢) راجع التعليق السابق مباشرة — وهي تحريف صوابها : موربون أى : آلاف مؤلفة ، ويصححها م : ربوة .

(٣) نقص في المخطوط : أكلناه عن اليوناني .

(٤) ص : من به ! — ويقترح م : مريئه ، وت : مرية ! والمرة ( بكسر الميم ) : القوة ، العزيمة — أى : قضى على حياته .

(٥) ص : بدل . (٦) ص : موضوعين .

(٧) ص : للثالث . (٨) الحمام = الكأس .

(٩) ص : المدرس ! وهو تحريف بدليل ما بعده وما في اليوناني .

(١٠)  $\text{Ἄρης} = \text{Arès} =$  .

(١١) ص : حادم بونوسس — وهو تحريف من الناسخ .

(١٢) ص : وديونوسس — «والواو» زائدة .

(١٣)  $\text{Ἐμπεδοκλῆς} = \text{Empédocle} =$

(١٤) ص : غروب القمر — وهو تحريف في اللفظ الثاني يفسر من الناسخ بسهولة .

(١٥) يقترح ت : بالتقسيم .

أن ذاك النصرات<sup>(١)</sup> يحلى وأما الدال ففغرها من الشمس<sup>(٢)</sup> بلا تسمية ، إلا أن حال هذه عند التسمية شبيه بحال الزرعة [ ١٤٣ أ ] عند [ ع > مد ] الـ < (٣) ثمرة ولذلك قيل أيضاً إن الصامسات<sup>(٤)</sup> لعبت حلت من الإله<sup>(٥)</sup> . ولنا أن نستعمل ٣٠ جهة هذه التأدية على جهة < آخر > ي < إذا > نريد إما لقب الغريب أن يجعل افوفاسالا<sup>(٦)</sup> عماله ، مثل أن يقول إنسان : الترس لا أنها لآرس لكن للخمر .

والاسم المعمول هو الاسم نضعه الساعة من غير أن يسميه صنف من الناس < من قبل > (٧) . وقد يظن أن بعض الأسماء هذه حالها في كونها : بمنزلة تلقيبه القرون النابتة وتلا < قمييه > (٨) الكاهن الذابح . ٣٥

والاسم الممدوح والمفارق (٩) : أما ذاك فهو الذى يستعمل الاسطقسات ١٤٤٨ المصوثة ، وهو الذى هو طويل أو بالمتقضب الدخيل ؛ وأما ذاك فمعتدل منفصل ممدود ، بمنزلة ما نأخذ بدل حرف طويل حرفاً قصيراً . وأما المختلف فهو متى ٥ كان الذى يسمى بتر بعضه ، ويضع ، بمنزلة ما قوله إنه ضربة « على ثديه الميمنى » (١٠) بدل قوله : « ثديه اليمين » .

والأسماء نفسها بعضها مذكورة<sup>(١١)</sup> ، وبعضها مؤنثة ، وبعضها متوسطة بين المذكر والمؤنث ؛ والمذكر منها يتم « بالنو »<sup>(١٢)</sup> و« الرو » وبالموضع بحسب اليونانى ومبلغ ما تركب من هذه ( وهذه هى كسى وفسى<sup>(١٣)</sup> ) ، والمؤنثة هى بمقدار ١٠ ما يتم من أحرف مصوثة بالأحرف الطوال ، أعنى « بايطا » و« أو »<sup>(١٤)</sup> < أو > الآخر

(١) غير واضح المعنى .

(٢) خرم .

(٣) كل هذه الفقرة من قوله : مثل أن ذاك ... حتى قوله : من الاله — غير واضحة القراءة فى الأصل فلم نهند لوجهها ولا لتخريجها بحسب الأصل اليونانى .

(٤) خرم .

(٥) الممدوح والمفارق : كذا فى المخطوط ، وهو تحريف صوابه : الممدود والمقارب .

(٦) « الالياذة » النشيد الخامس بيت رقم ٣٩٣ .

(٧) فى المخطوط : نفسها نصفها مذكورة — وهو تحريف واضح .

(٨) فى المخطوط : يتم بالنوم الرو ... — وهو تحريف من الناسخ . وهو يقصد

حرفى : ٧ و ٥ .

(٩) أى : ٧ و ٥ . (١٠) أى : ٧ و ٥ .

الممدودة وهي ألفا ويوطاوى<sup>(١)</sup> ، حتى تعرض المذكرة والمؤنثة لكثرة متساوية من قبل أن كسى وفسى هما مركبان . وليس اسم يفنى ويتقضى بجزء ساكن ولا بالمصوت المقصور ، وأما باليوطا فتلاثة فقط بمنزلة : مالى ، وقوى ، وفافارى<sup>(٢)</sup> وأما بذال<sup>(٣)</sup> فخمسة : وهي زود ، وفوفو ، نافو ، غونو ، برايو<sup>(٤)</sup> . وأما الأسماء التى فى الوسط فتتم بنو والوضع بمنزلة ما أريد يرون بالسو وأما هابوس بسيغما<sup>(٥)</sup> .

## ٢٢

### < فى المقولة وخصائصها >

وأما فصلة المقولة فهى أن تكون مشهورة < غير > ناقصة . إلا أن [ أن ]<sup>(٦)</sup> المشهورة فهى التى تستعد وتهيا من أسماء حقيقة ونخر بها من هذه . والمثال على ذلك بمنزلة شعر قلاوفون<sup>(٧)</sup> وشعر استانلس<sup>(٨)</sup> . وأما العفيفة والمختلفة فن قبل أن يقال المسكين هى مختلفة وتستعمل أشياء غريبة وعظيمة ، وأعنى بالغرابة اللسان ، والنقلة ، والتأدى من خير إلى خير ، والامتداد من الصغائر إلى العظام ، وكل ما هو من الحقيقى . إلا أن يكون الإنسان يجعل جميع هذه التى حالها هذه الحال أن يكون تركيبه بهذه الحال إما ألغاز وأمثال وأما مثل ربوبا<sup>(٩)</sup> ، وإن كان من الانتقال [ ١٤٣ ب ] والتأدية فالرموز والألغاز والأمثال ؛ ومن كان من اللسان فتلا برابريا<sup>(٩)</sup> . و < أما > صورة الرمز فهو أن يقال

(١) أى : α ، ι ، υ .

(٢) أى على التوالى : μέλι ، κόμμι ، πέπερι .

(٣) كذا وصوابها كما فى اليونانى : بيو — أى حرف υ .

(٤) ليس فى اليونانى هذه الأمثلة ولم نهتد إلى صوابها وافتراضات موت غير مقبولة .

(٥) كذا هذا الموضع فى المخطوط .

(٦) كذا مكررة فى المخطوط .

(٧) Cléophon =

(٨) Sthenelos =

(٩) غير واضحة ولعل الناسخ رسمها كما رآها ، وينظرها فى اليونانى : بربرسموس

βαρβαρισμός (أى : أعجمى أو غريب) .

إن التي هي موجودة لا يمكن أن نوصلها و < إما > (١) بحسب الأسماء الآخر ،  
فلا يمكن أن نفعل هذا ؛ وأما بحسب التأدية والانتقال فلا يمكن ، مثل أنه  
« ألصق إلصاقاً ظاهراً النحاس بالنار ، والنحاس نفسه بالرجل » . وأمثال هذه ٣٠  
هي من اللسان (٢) .

وأما مثيل بربريا إن كانت هذه تبرزج ، وأما ألا يعمل اسم ناقص ولا أيضاً  
مسكين فذلك بمنزلة اللسان (٣) ، والتأدية والانتقال ، والزينة ، وهذه الأشياء الآخر  
التي وصفت ، وليس إنما ينظم في إيضاح المقولة جزءاً يسيراً هذه الأشياء ، وهي : ١٤٥٨  
هل اسم ما يكون بالنقصانات والتقطيعات وتبديلات الأسماء ؟ وأما من حيث هي  
حاله حال مختلفة ، أو بأن يكون حقيقى خارج عما جرت به العادة فـ < يلزمه > (٤)  
ألا يعمل ناقص . وأما فن حيث أنه مشارك للمعتاد فيكون مشهوراً حتى يلزم ٥  
أن ما يجرى من الهجاء والثلث [ من الجرى ] على هذا الضرب من الجدل ليس  
يجرى على الاستقامة ، وعند < ما > يهزأون بالشاعر بمنزلة أوقليدس (٥) ، ذلك  
الأول ، على أنه قد كان يسهل عليه أن يفعل إعطاء (٥) إنسان هكذا كان يمد  
ما كان يمد < كما > يحب ويريد مده ، وكان يقصر حيث يريد . وأن يعمل  
الشعر المسمى ايانبوا (٦) بهذا اللفظ وهو قو < له > (٧) الذى زعم فيه : « إننى  
رأيت ماراثون من حيث يسمى بالنعمة » ولا أيضاً : « كما كنت فقدت (٨) ذاك » .  
أما أن يرى كيف كان يستعمل هذا الضرب ، فهو مما يضحك منه ؛  
وأما المقدار والوزن فهما أمر عام لجميع الأجزاء . وذلك أنه عندما كان يستعمل  
التأديات والانتقال والألسن وأنواعاً (٩) < آخر > على ما يليق وفى باب التعرف  
فى الأشياء هي ضحكة قد كان يفعل هذا الفعل بعينه . ١٥

(١) خرم ، وقد أكملناه عن ت . (٢) فوقها : اللغة .

(٣) كلمة اختلطت حروفها فلا تقرأ ؛ وقد نقلناها عن ت .

(٤) Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος = Euclide l'Ancien =

(٥) ص : امكما ! — وهذا لا يؤدى معنى .

(٦) ἰαμβοποίησας = (٧) خرم .

(٨) بصوبها ت ويقرأها : كما كيت اغتذت ذاك !

(٩) ص : أنواع

وأما ما هو موافق لمقدار كل ما كانت تكون مختلفة فهذه ترى أفي (١)  
 من حيث توضع الأسماء بالوزن والمقدار والتأديات وبأنواع أخرى. فانه إن غيّر  
 الأسماء الحقيقية وقف على أن ما قلناه من ذلك حق ، مثل أن أوريبيدس  
 واستنولس (٢) عندما عملا الشعر المسمى ايانبوس (٣) فعلا هذا الفعل نفسه ،  
 إلا أنه إذا ما نقل بدل الحقيقي من قبل أنه قد اعتيد [ ١٤٤ ] في اللسان ،  
 أما ذاك < فيرى > (٤) جيداً شريفاً (٥) ، وأما هذا فيرى مهيناً (٦) . واستنولس  
 عمل شعراً (٧) في « فليووقطيطس » (٨) قال فيه :

٢٠

« إن الله (٩) < ... > أ < كلا > ت لحوى ومسست (١٠) رجلى »

فان في هذا الكلام استعمل ووضع قوله « مسست » (١٠) بدلا من قوله ...

« فأما الآن أنا من حيث على جهة الصغر والصغيرة » .

٢٥

بلا أن يصح يقول إنسان من حيث < ير > يد بذلك الحقيقة :

« وأما الآن فلي أنا من حيث أنت صغير » .

أويسمى الضعيف والذي بلامنظ < ر (١١) > هذا الكلام ووصف المجلس

دائماً قاليون . وقوله :

٣٠

« إنه وضع بيدي أنا الشقى مائدة صغيرة » من حيث استعمل قوله : « إن

أبناء اليونانيين مائدة الصغيرة صغير » ، بدلا من « اليونانيين يسمى مائدة صغيرة » .

وأيضاً كان يسمى المفسرين الحقيقيين ذوى المديح من حيث كان

< يهزأ > (١٢) بهم ؛ وزعم أنهم كذلك لأنهم يستعملون أشياء لا لم يقوها قط من

(١) أى من شعر الملاحم : έπος

(٢) = Eschyle و Euripide .

(٣) = vers iambique = iampos

(٤) خرم . (٥) ص : جيد شريف .

(٦) ص : مهين . (٧) ص : شعر .

(٨) = Philoctète .

(٩) كلمة بمعنى : الجروح .

(١٠) في م وت بالشين المعجمة . (١١) خرم .

(١٢) خرم . ويقترح م ، ت : يسبهم .

الجدليين في الجدل بمنزلة ما في المجلس الذي من النجوى لا آمن النحلات (١) ،  
وبمنزلة القول القائل إن مثل أنت أيضاً قد كنت شىء ما ، وبمنزلة القول القائل  
«إن أخيلوس هو من أجل» ، لا «هو من أجل أخيلوس» ، وأشياء كثيرة من أمثال ١٤٥٩  
هذه كم كانت . وذلك أنه من قبل أن هذه الأ > مور (٢) < هى في الحقيقى ،  
لذلك ما عمل تركيب ليس حاله في اللفظ بدون ما هذه حاله . وأما ذاك فما كان  
يعرف من هذه شيئاً .

فأما الكبير فهو أن يستعمل كل واحد واحد من هذه التى وصفت على  
مجرى الأليق والأشبه ، وأن يستعمل أسماء مضعفة والألسن ، وأن يكون مما يتأدى  
وينتقل هو عظيم كبير . غير أن هذا ليس يؤخذ من آخر من > مثل < (٣) أنه  
دليل على الخدق والمهارة وذلك (٣) أنه أن يكون التأدى (٤) تأدياً حسناً إلى ما هو  
شبيه هو أن يعلم علماً حسناً .

- ١٠ والأسماء أنفسها منها مركبة ، وهذه تصلح لوزن الشعر المسمى دياثورانبو (٥)
- وأما الألسن (٦) فتصلح للأوزان المعروفة بايروايقا (٧) وهو الذ > ش < يد (٢) ؛
- وأما التى تتأدى فتصلح لأوزان (٨) الشعر المعروف بايانبو (٩) وهى أليق
- وأصلح فى ايروايقا (٧) ، وهو النشيد ، من جميع ما وصف ؛ وأما فى ايانبو
- فمن قبل أنها تتشبه باللفظ ، وهذه الأسماء تصلح وتليق بمقدار ما يستعمل بها
- الإنسان على طريق ، وهذه هى الحقيقى المتأدى [ والمسمى بالسريانية صفتانيا ،
- ١٥ مأخوذ من [ ١٤٤ ب ] الإتمام والعناية ] (١٠) إلى ما فى صناعة المديح والتشبيه وحكاية
- الحديث . — ففيها قلناه من ذلك كفاية .

(١) العبارة غامضة تماماً ؛ وتفسير الغموض أن أرسطو يعتمد هنا على أمور  
لغوية صرف لا تؤدى إلى لغة أخرى .

(٢) خرم . (٣) ص : واوذلك .

(٤) التأدى = métaphore = المجاز .

(٥) διθυράμβος =

(٦) noms insignes = γλῶτται =

(٧) vers héroiques = ἡρωϊκα =

(٨) ص : الأوزان . (٩) ἱαμβος =

(١٠) ما بين المعقوفتين حاشية أدمجت فى النص ، من وضع المترجم أو غيره .

## < وحدة الفعل : في الملحمة ، وعند هوميروس >

وأما الاقتصاصي والوزن المحاكى فقد < ينبغي <sup>(١)</sup> > أن نخبر عنها بالخرافات  
وحكاية الحديث على ما في المديحات وأن يقوم المتقينين والقينيات نحو العمل  
الواحد متكامل بأسره ، وهو الذي له أول ووسط وآخر ، وهو الذي كما الحيوان  
الع <sup>٢٠</sup> < ام > ل للذة خاصية ؛ ومن حيث لا يدخل في هذه التركيبات اقتصاصات  
نشبته ، وهي التي قد ينظر فيها أن الاستدلال ليس إنما هو لعمل واحد ، لكن  
لزمان واحد ، بمبلغ ما يعرض في هذا وعمل واحد أو كثير ، وكيف كل واحد  
واحد منها ، على ما لها انضافت إلى قرينها كما كانت < الأزم > نة <sup>(٢)</sup> أنفها ،  
أما في سالامانا <sup>(٣)</sup> فحروب المراكب ، وفي سيقيليا <sup>(٤)</sup> حرب القركدونيا <sup>(٥)</sup> ،  
فان كلا هذين ليس شيئاً <sup>(٦)</sup> آخر غير أنها تنتهي إلى انقضاء واحد واحد .  
وكذلك في الأزمنة التي < تكون > <sup>(٧)</sup> بعد في وقت بعد وقت يكون واحد منها  
الذي لا يكون له شيء آخر هو آخر وانقضاء ؛ وكثير من الشعراء قد يفعلون  
هذا قريباً .

ولذلك كما قلنا وفرغنا من القول < في ذلك > <sup>(٨)</sup> فليسر <sup>(٩)</sup> أوميروس في هذا  
ذو سنة وناموس هاد <sup>(١٠)</sup> ؛ ومن هذا الوجه أيضاً يرى أوميروس أنه متبع للناموس ،  
وأنه لازم للصواب والاستقامة أكثر من هؤلاء الآخر ، < و > <sup>(١١)</sup> هو الذي  
عمل الحرب <sup>(١٢)</sup> وقد كان له أول وآخر <sup>(١٣)</sup> من حيث يرى أن يأتي به بأسره ،

(١) خرم بقيت عند حواشيه بقايا حروف . — وفي ت : فقد بين أن نخبر ...

(٢) خرم .

(٣) Salamine =

(٤) Sicile =

(٥) القرطاجنيين = Cartaginois = Καρχηδονίων

(٦) ص : ليسا شيء .

(٧) ص : فليرا . (٨) ص : هد

(٩) ص : الحدر ، (أو) الحرر ! وفي اليوناني τον πόλεμον

(١٠) ص : واحد — وهو تحريف بحسب ما في اليوناني صوابه ما أثبتنا .

هذا على أنه قد كان عظيماً (١) جداً ولم تكن تسهل رؤيته ، ولا أيضاً كان مزمماً (٢) أن ينتهى فى خرافته بهذه الحال ، من قبل أنها قد كانت عندما كانت تركب وتقرن قد كانت تصغر فى عظمها ، والآن فى هذه المداخل التى تقتضب ٣٥ جراً ما ، وهو ما الذى يفعل الإنسان .

وأما هؤلاء الأخر فيقتضوا بحسب واحدٍ واحدٍ فى واحدٍ واحدٍ من الزمان ١٤٥٩ ب خرافات كثيرة الأجزاء ، بمنزلة ذاك الذى عمل هذه التى هى معروفة « بقوفوانيا » (٣) وجعل « الإلياذ صغيرة » . ولذلك عمل « إلياذ » و « أودوسيا » كليهما مديحاً واحداً أو بعد كر اثنتين ، وأما فى المعروفة « بقوفوانيا » فكثيرة ، وإلى (٤) الإلياذ الصغيرة فثمانية ، وأكثر التى تقال بالسلاح منها المعروفة بنا أوفطلامس (٥) وفيلوقطيطس (٦) و < و > المعروف بأفطوخيا (٧) و < لاق > ينس ، إلياس ، ورجوع المراكب ، واين (٨) وطرواس (٩) .

## ٢٤

### < الملحمة : أنواعها وأوزانها >

وأيضاً هذه الألهة (١٠) صنعت الألفى فى المديح دائماً ؛ و < هى > إما بسيطة ، وإما [١٤٥] مركبة وإما انه < عا > لية (١١) بالأجزاء وهذه هى خارجة عن نعمة الصوت والبصر ، وذلك أنه قد تدعو الحاجة إلى القراس والعناية ١٠

(١) ص : عظيم جد . (٢) ص : مزع . - م ، ت : أن يبين فى ...

(٣) كذا ! فى اليونانى : κυρια وفى نسخة أخرى : κυρικα فكان يجب أن تقرأ : بقوفريا .

(٤) لعل صوابها : وأما .

Νεοπτόλεμος = Néoptolème = (٥)

Φιλοκτήτης = Philoctète = (٦)

Λακωναι = لاقينس . - أى تسول . = Πτωχεια = (٧)

(٨) كذا وصوابها سينون Σίνων .

(٩) أى طروادة = Τρωάς .

(١٠) كذا وفيها تحريف فاحش ، إذ فى اليونانى : ἔχειν ταῦτα εἶδη δὲ "Eti δὲ τὰ εἶδη ταῦτα

τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ . أى : ولا بد أن يكون للملحمة ما للمأساة من أنواع .

(١١) خرم .

والانفعالات من حيث تكون [لا] للآراء والمقولات قوام ؛ وبالحملة هذه التي كان يستعملها أومبروس أول الشعراء<sup>(١)</sup> وعلى الكفاية . وذلك أن شعر كليهما<sup>(٢)</sup> هو مركب ، وأما « إيلياذا » فبسيطة وانفعالية ، وأما القصيدة « المسماة «أودسيا» > فمركبة ، وهي التي تدل بالكنية على العادات ومع هذه هي دالة باللفظ والذهن على كل فعل .

وصنعة الأسطر والوزن مختلفة في طول قوامها . والحد الكافي للطول هو ذلك الحد الذي قبل ، وهو الذي فيه الإمكان في الابتداء والآخر ، وهذا هو الذي جميع تراكيب القدماء تقصر وتنقص ، وأما نحو المديحات التي لها مؤانسة واحدة يوثق بها أكثر ، ولها أيضاً ، أعني صنعة الأفي<sup>(٣)</sup> المنسوبة إلى ايلين وأن يمتد في طولها كثير ، من قبل أنه في المديح لا يمكن أن يكون غير ما كانت تقتض وتحدث بها أن تتشبه بأجزاء كثيرة ، لكن بذلك الجزء الذي من المسكن<sup>(٤)</sup> وبالجزء المأخوذ من المرائين<sup>(٥)</sup> ؛ وأما في صناعة أفي<sup>(٦)</sup> فيمكن ذلك من قبل أن المعنى للشعر فيها هو اقتصاص عظيم ، حتى إنه يوجد لها في عظم البهاء والأخلق<sup>(٧)</sup> هذا الخير ، وهو أنها تغير السامع فتدخل علل التشبيه من قبل أن الشبه يستتم سريعاً ، وتصير بالمديحات إلى أن تقع .

أما وزن النشيدات<sup>(٨)</sup> فانما وقعت من التجربة ، وذلك أن الإنسان إن هو أتى وغ > ير<sup>(٩)</sup> < اقتصاص ما والتشبيه الذي بالكثير ، فانه يرى غير لائق ولا خليق ، من قبل < أن > وزن النشيد<sup>(٨)</sup> هو أكثر ارتكازاً وأكثر له قراراً<sup>(١٠)</sup>

(١) ص : السمرا !

(٢) الضمير يعود إلى «الالياذة» و «الأودسيا» .

(٣) الأفي = ἔπος = الملاحم .

(٤) المسكن = المسرح = ولعلها تحريف وصوابه : السكن وهي تعريب لليوناني σκηνή

(٥) المراءون = الممثلون .

(٦) أفي = ἔπος = ἐπορée

(٧) ص : التها والأخلق !

(٨) وزن النشيدات = μέτρον = ἡρωϊκος = mètre héroïque

(٩) خرم .

(١٠) ص : عرارا !

من جميع الأوزان ، ولذلك قد تقبل أيضاً الألسن والتأديات والانتقالات وجميع الزيادات جداً ، من قبل أن التشبه الداخل في باب الحديث والقصص هو آخر<sup>(١)</sup> الأشياء . وأما الشعر المعروف ببايانو فهو ذو أربعة أوزان من الحركات اثنتان أعني الباحسة<sup>(٢)</sup> والعميلة . وأيضاً من القبيح إن لم يعرف بمنزلة خاريمون<sup>(٣)</sup> ١٤٦٠ من قبل ليس يوجد إنسان صنع قواماً طويلاً<sup>(٤)</sup> في وزن آخر غير الوزن الذي في النشيد ؛ لكن ، كما قلنا ، إن<sup>(٥)</sup> الطبيعة تفيدنا ما هو موافق له في هذه التي هي بالاختيار .

- ٥ وأما أوميروس فهو مستحق للمديح والتقريظ في أشياء آخر تقریظاً كثيراً ، إذ كان هو وحده فقط من بين جميع الشعراء ليس يذهب عليه ما ينبغي أن يفعل . وقد ينبغي للشاعر أن يكون ما يتكلم به يسيراً قليلاً ، وذلك أنه ليس هو في هذه مُشَبَّه [ ١٤٥ ب ] محاك<sup>(٦)</sup> . فأما الشعراء الأخر فمنهم من يجاهده<sup>(٧)</sup> جداً ويكون له تشبيه وحكاية في أشياء يسيرة<sup>(٨)</sup> ، وأما ذلك<sup>(٩)</sup> فمن حيث إنما عمل صدرأ<sup>(١٠)</sup> يسيراً فهو < يقدم > <sup>(١١)</sup> على إدخال رجل أو امرأة أو عادة في حكايته من ساعته من حيث لا يأتي < في ذلك > <sup>(١١)</sup> بشيء لم يُعتد<sup>(١٢)</sup> ، لكن ما قد اعتيد . وقد يجب أن يعمل في المديحات ما هو عجيب ، وهذا < يكون > <sup>(١١)</sup> خاصة في صنعة أفي ، وهي التي الأمر العجيب فيها يعرض في تقسيمها <sup>(١٣)</sup>

(١) ص : احرولاسبا .

(٢) في اليوناني بمعنى : الخاصة بالرقص ؛ فلعل صوابها كما اقترح ت : الراقصة . — والعميلة : كذا ولعل صوابها : والعميلة .

(٣)  $\chiαιρήμων = Chérémon =$  (٣)

(٤) ص : قوام طويل .

(٥) تاكل حرفاً من «إن» . (٦) ص : محاكى .

(٧) لعل صوابها : يجاهر — أى يظهر شخصيته .

(٨) ص : لسه ! وهي تحريف كما يظهر من اليوناني صوابه ما أثبتنا .

(٩) أى هو ميروس .

(١٠)  $préambule =$  صدر .

(١١) خرم . (١٢) ص : يعتاد .

(١٣) ص : وهي إلى الا العجيب فيها يعرض في تسقيمها من ... نحو العالم !!

من قبل أنه لا ينظر نحو العامل . ومن بعد هذه يوثى به نحو هزيمة اقطور<sup>(١)</sup> ،  
كما يوثى في المسكن<sup>(٢)</sup> الاستهزاءات والمضحكات من حيث يرى إما بعضها  
وهو قائم وقف ولا يطلب ويتبع المرنى<sup>(٣)</sup> ، وأما ذاك فمن حيث يخطر . وأما في «أفى»  
فقد نحى ولا يشعر به . وأما الأمر العجيب فهو من هوا ومى أو أمر...<sup>(٤)</sup>

... ..  
... ..

## ٢٥

### < مشا كل وحلول >

... ..  
... ..

١ ... بشيء ما بمنزلة الخير أنه فاضل ، حتى يكون للشئ معنى الشر ،  
كالذى لم يكن . وأما الذى يريدون نحو المقولة فقد ينبغى أن يحل بمنزلة « الكيف  
ما بلاورياس<sup>(٥)</sup> أولا » ، ولعل أن يكون ليس يعنى بذلك « البغال » ، لكن  
يعنى « الحَفَظَة » ، من قبل أن « أورياس<sup>(٦)</sup> » فى لغة اليونانى تدل على البغال  
وعلى الحَفَظَة . وأيضاً إذا ما قال « إنه قبيح المنظر » ، ليس إنما يعنى بذلك  
قبيح الوجه ، لكن عنى لا اعتدال البدن ؛ غير أن أهل إقريطش<sup>(٧)</sup> يسمون  
الحسن المنظر للحسن الوجه ، ويسمون السكران المتقبل الوجه .

(١) ص : قطور — وهو Hector = Ἑκτορ العامل : فى المخطوط : العالم .

(٢) المسكن = المسرح = ولعل صوابها : السكن = σκήνη

(٣) ص : الموثى — وهذه غير واضحة فى المخطوط ، ولا ظاهرة المعنى بحسب  
اليونانى .

(٤) كذا فى المخطوط لا يبين منه شئ . وما يمكن تفسيره هو : من هدو —  
وهذه تعريب ἡδύ أى : لاذ . وفى اليونانى فى هذا الموضع ما ترجمته : والأمر العجيب  
لاذ ، وآية ذلك أن الناس جميعاً حيناً يقصون قصصاً يضيفون من لدنهم ابتغاء جلب  
اللذة .

والباقي يصح هكذا : وأوميروس > هو الذى كان يعلم < بشئ ما بمنزلة ...

ومن هنا يأتى نقص طويل يشمل من ١٧١٤٦٠ حتى ٩١١٤٦١ .

(٥) راجع «اللياذة» النشيد الأول ، البيت رقم ٥٠ . والعبارة فى اليونانى هى

οὐρῆας μὲν πρῶτον أى : البغال أولاً .

οὐρῆας = (٧)

οἱ κρηῆτες = (٦)

وأما الأسماء التي ضر < بت > <sup>(١)</sup> من التأدية ، وهي من التأدية هي أيضاً  
كما يقول أوميروس « الرجال الآخر و < الآلهة > <sup>(١)</sup> متسلحة على الحيل كانوا  
رقادين الليل كله » وقال مع ذلك « من <sup>(٢)</sup> حيث كانوا اليونانيون مجتمعين في صحراء  
طرواس <sup>(٣)</sup> واجتمع بينهم نبات <sup>(٤)</sup> وشرونشونيات <sup>(٥)</sup> وصفرات الزمر » .  
وذلك أن هذه « بأجمعها » بحسب التأدية إنما قيلت بدل من « الكثير » .

وأيضاً يقول إن ثاسيوس <sup>(٦)</sup> كان يحل الحيل ويعمل الحيلة « أن يفوز هو  
بالفخر » ، وأنه وأما تلك فلا ينصب <sup>(٧)</sup> ، وأما اسم الحياة فيقسم . وأفادقلس <sup>(٨)</sup>  
أيضاً يقول « إنه كانوا الذين لم يزالوا غير مائتين منذ قط ينشأون من ساعتهم مائتين »  
وأما الحياة فالتى خلقت لهم قديماً أما التى قال إنها موضع قوله إن آن الليل  
أكثر ، وذلك أنه موضع للشك كثيراً . وأما التى قالها بحسب عادة المقولة فكما  
نقول فى الشراب إنه ممتزج . ومن هاهنا عمل <sup>(٩)</sup> ما للساق المصنوعة من الرصاص  
والحدادين ، وأيضاً من هاهنا يقال الغانوميدس <sup>(١٠)</sup> شرب الشراب — ، لأنه  
يشرب [ ١٤٦ ] الشراب ، من قبل أن < قد <sup>(١١)</sup> أ > تت بحسب التأدية أيضاً .  
وينبغي أن يتقدم من أمر الاسم شيء كان ذاك على تضاد ما أنه > على  
كم تكون < <sup>(١١)</sup> هذه التى قيلت على طريق الكمية ، بمنزلة ما قيل إن « دورط <sup>(١٢)</sup>  
النحاس تفرق » ، ويدل هاهنا أن كثيراً <sup>(١٣)</sup> ما امتنعت يده من أن تحل حتى يظن

(١) خرم . (٢) ص : امن .

(٣) ص : صحراء .

(٤) أى نايات ، جمع ناى ،

(٥) = شرونشونيات = سورنجيات *σουργιών* ( أى صفارات ) .

(٦) وفى اليونانى : *θασιος*

(٧) يقترح م : فلا تنصر . — وهذه العبارة حتى قوله : فيقسم ... بحرفة .

(٨) *Empédocle* =

(٩) مضطربة الحروف .

(١١) خرم .

(١٠) *Ganymède* =

(١٢) كذا ! أو : اوبط ! وفى اليونانى بمعنى : حربة ؛ والكلمة سريانية ، ولعلها هى

نفسها المستعملة اليوم فى العربية الدارجة فى مصر : دورط ، بمعنى : عمود .

(١٣) ص : كثير .

١٤٦ الإنسان خاصة بغلقون<sup>(١)</sup> إنه ضد هذا . وأيضاً لأ < ن > الأفراد منهم يريدون  
ويأخذون بغير نطق من حيث يحكمون لهم أيضاً ويعملون قياساً ، و < ... أ > .<sup>(٢)</sup> منهم<sup>(٣)</sup>  
قالوا إنه يظن الذين يبكتون أن ذلك الذى يعمل هو صدق ، إنما كان شأن  
هذا هـ < ل ال > مقارس ، وذلك أنهم كانوا يظنون به أنه لا قوناي<sup>(٤)</sup> ؛ فمن القبيح  
ألا يكون تلقاه طيلاماخس<sup>(٥)</sup> فى لا قادامونيا عندما صار إلى هنالك . ولعل  
هنالك كما قال أهل قافالينس<sup>(٦)</sup> < من ><sup>(٧)</sup> أنهم قالوا إن عندهم عمل أودوساوس  
وايقاديس<sup>(٨)</sup> الأساسات ، من قبل أن ذلك حق .

١٠ وينبغي أن تكون ترقية هذه إلى الشعراء غير ممكنة أكثر من لا إمكان  
ترقيتها إلى الأفضل وأكثر من لا إمكانها إلى العجز ، وذلك أنها عند صناعة  
هى أكثر فى باب المسألة والإقناع والإمكان<sup>(٩)</sup> ، وذلك أنه لعله أن لا يمكن  
أن يكون مثل هذه التى هى كما فعل زاوكسس<sup>(١٠)</sup> أن الذى هو جيد يتزايد  
ويفضل المثال ، وأن يكون نحو أن ينحو ويتخلص من لا ناطقين فانه < لى ... ><sup>(١١)</sup>  
ويكون ذاك الذى هو شىء ما ليس هو لا ناطق ذلك الذى هو لا ناطق ، وذلك  
أنه يكون < ... ><sup>(١٢)</sup> وأقل من الصدق . فهذه التى قيلت على طريق التضاد هكذا  
ينبغي أن ننظر ونرى < ... ><sup>(١٣)</sup> ل فى التبيكات التى تكون فى الكلام .  
ففى هذا بعينه ونحوه يقولون < ... ><sup>(١٤)</sup> وضع أى داهية كان . والانتهاز  
الذى هو لا نطق<sup>(١٥)</sup> هو أيضاً مستقيم متى تكون < لا > ضد < رورة > إما إلى  
استعمال المناوشة<sup>(١٦)</sup> أو إلى استعمال < ضد > القول ، كما استعمل أوريفيدس  
الأ < يغيا ><sup>(١٧)</sup> وكاورسطس<sup>(١٨)</sup> فى تلك التى لمنا لاوس .

(١) ص : بغلقون — وهو تحريف لأنه فى اليونانى Γλαύκων

(٢) خرم .

(٣) Lacédémonien = Λάκωνα = ص : من أهل لا قادامونيا .

(٤) Τηλέμαχος = Télémaque =

(٥) ص : قادلينس — وهى فى اليونانى : Κεφαλήνες أى أهل قفالونيا .

(٦) Ἰκαδῖος = Icadios = ص : ولا < ... > لكان

(٧) Zeuxis = (٨) لا نطق = irrational

(٩) ص : الباوسه ! — ويقترح ت : مباوسة !

(١٠) ص : كاوسطس ! والمقصود أورسطس Orceste .

والانواع التى ياتون بها للتوبيخ والانهار خمسة < فاما > (١) ان ياتوا بها كالغير ممكنة ، وإما كالتى هى دون الاستقامة (٢) ، أو كالضارة أو كالأ < ضداد > (٣) للصناعة ، أو كالتى هى غير ناطقة ؛ والحالات (٤) فمن الأعداد التى قبلت ينبغى أن تنفق ، وهى اثنا عشر .

## ٢٦

< دعوى فضل الملحمة على المأساة ، وفضل المأساة الحقيقى على الملحمة >

- وأى اثنتيهما ترى أفضل ، ليت شعرى : التشبيه وحكاية صنعة أفى ، أو تلك الاطراغوديا (٤) ؟ ؛ وقد يتشكك الإنسان هل كان شىء من هذه التى فى فروطيقى (٥) هى أخير ، أو لا ؟ ومثل هذا الذى هو عند الناظرين الأفاضل وتلك هى التى تخبر فى السُنَّة والحكاية فى فروطيقى (٥) فى الكل . وذلك أنه من قبل أنهم لا يحسون لا تزيدهم [ ١٤٦ ب ] الحركة الكبيرة ، وذلك أن الذين يتحركون فمثل الذين يزمرون فى النايات والسرنيات (٦) المزيفة المزورة غير ما يستدارون ويحاكون أريسة < ونا > (١) يشبهون به عند [ غير ] ما يجذبون الرأس إن كان الزمر الذى يزمرونه لاسقولا (٧) . ومثل هذا المديح هو كما احتسب القدماء ، والذين أتوا بالأخرة من بعدهم مرائين منافقين ، من قبل أنهم أفضل كثيراً من غالاس (٨) ، كما كان يلقب مينيسقوس (٩) قا < لا > فيدس (١٠) ، وعلم (١١) الاعتقاد من فيندارس (١٢) . وأما أن يكون لهذه إليه

(١) خرم .

(٢) التى هى دون الاستقامة = invraisemblable = ὡς βλαβερά

(٣) جمع : حل — أى : حلول .

(٤) ص : الاطواعوبوا ! — وهو تحريف من الناسخ .

(٥) فروطيقى = Φορτικη أى ساذج ، شعبى ، مبتذل .

(٦) ص : السات والسرنيات — والأولى جمع : ناي فأصلحناها على نايات .

والسرنيات = σερύγγια . (٧) Σκυλλα = Scylla =

(٨) كذا ، وليس لها ما يناظرها فى اليونانى ؛ ويرجح م أن تكون : غالوس أو غلس .

(٩) Μυννίσκος = Mynniscos = (١٠) Καλλιπίδης = Callipidès =

(١١) غير واضحة فى المخطوط . (١٢) Πινδαρος = Pindare =

١١٤٠ ومن حيث هو < من > (١) لودا وفي جميع الصناعة تكون حاله عند صنعة أفي (٢) وذلك أن حال صنعة أفي (٢) عند الناظرين يقولون الذين ليس بالاحتاجين إلى شيء من الأشكال أنهم طياب (٣) جداً < ... > (٤) صنعة المدبغ عند المؤلفين وفأما فروطيتي فظاهر أنها أخس .

ولنا أن نقول نحو < هذه > (١) أنه أما أولاً أن الاختصاص ليس هو صناعة الشعر ، لكن تلك التي هي للمرأة والنفاق ، من قبل أنه قد يوجد إلى أن يبطل بالرسوم عندما يغنى وما كان يفعله سوسطراطس (٥) ، وعندما يزعم ويزمر ، وهو ما كان يفعله مناسثيوس < من > أفوطيا (٦) بعد ذلك . وأيضاً ولا كل حركة مردولة ، كما أنه ولا كل < ... > (٤) إلا يكون رقص هؤلاء المزيفين وهو ما قد كان قاليفيدس (٧) يبكث عليه وما < يه > كبت عليه في هذا الوقت قوم آخرون من غير ما لا يشبهون بالنسوة < الوضيعات > (٤) .

< وأيد > ضاً صناعة < المدبغ > والتي بلا حركة تفعل فعلها الذي ينحصها كالأخرى التي لصناعة < أفي > (٤) < ... > بها ترى في التبيين كم كانت ، وإن كانت هذه الأخر أفضل من الكل < ... > (٤) يجب ضرورة أن يكون ثم من بعد . فمن قبل أن كل شيء لها بمبلغ صنعة أفي (٢) فقد ين < بغى > (٤) أن < نستعمل الوزن ، وأيضاً ما كان جزؤه الصغير الموسيقارية وانظر ، وهما الالة > ... > (٤) هما أكثر فعلاً . فلها أيضاً فعل في الاستدلال أيضاً والأفعال .

وأيضاً التي هي مختلفة في الطول ليكون آخر التشبيه (٨) والحكاية ، وذلك ب١٤٠ أن كون هذه خاصة بغتة أكثر من كونها كذلك وهي ممتزجة في زمان كثير ،

(١) يقترح ت إصلاحه هكذا : من هذا .

(٢) = طيبون .

ἐπος = (٣)

(٤) خرم .

(٥) ص : سوسطراطس - وهو : Σωσίστρατος = Soristrate .

(٦) ص : مسساس < ... > . طبططا - وهو : Μnasitheos d'Oponte =

Μnasίθεος ὁ ὀποιῶντιος

(٧) ص : قالبهيدس - وهو : Callipidès

(٨) ص : الشبيه .

وأعنى بذلك مثل أن يضع الإنسان أوديفوس<sup>(١)</sup> الذي وضعه سوفاقلس<sup>(٢)</sup> في الآفى التى له فى هذه التى إيلياذا<sup>(٣)</sup> هى فيها ، فى التشبيه والمحاكاة التى للذين يصنعون الآفى . والعلامة هى هذه : وهى أن الواحدة من صنعة آفى أنها كانت قد تحدث مدبجات كثيرة ...<sup>(٤)</sup>

ب ١٤٦٢

(١) ص : أوفيدس — وفيه تحريف بالتقديم والتأخير ، إذ هو : Oedipe

(٢) Sophocle =

(٣) ص : إيلياذا ! وهو تحريف إذ هو Iliade = Ἰλιάς .

(٤) إلى هنا وقف النص فى المخطوط ، وظاهر أنه تنقص ورقة ، إذ أن ما بعد ذلك هو من صائب كتاب «إيساغوجى» وقد ذهب أول هذا الأخير ؛ ولا بد أن تكون هذه الورقة المفقودة تتضمن نهاية كتاب الشعر أى من ١٤٦٢ ب ٥ إلى ١٤٦٢ ب ١٨ .  
نهاية الكتاب ، كما لا بد أن تكون قد تضمنت أول كتاب «إيساغوجى» . وآية ذلك خصوصاً أنه يوجد عند نهاية كل مقالة وكتاب فى هذا المخطوط ( رقم ٢٣٤٦ عربى بالكتابة الأهلية بباريس ) ما يدل على نهاية المقالة ثم الكتاب كله . ويغلب على الظن أن ذلك النقص وقع أثناء تجليد هذا المخطوط الفريد .



رسالة<sup>(\*)</sup>  
في قوانين صناعة الشعراء  
للعلم الثاني  
( الفارابي )

---

(\*) نشرها آرثر ج. أربري Arthur G. Arberry في «مجلة الدراسات الشرقية» RSO المجلد ١٧ كراسة ٢-٣ ، ص ٢٦٦ - ص ٢٧٨ (النص العربي : ٢٦٧-٢٧٢ ، الترجمة الانجليزية ٢٧٣-٢٧٨) ، وطبع في ديسمبر سنة ١٩٣٧ . وقد نشرها عن مخطوط في مكتبة الديوان الهندي India Office في لندن برقم ٣٨٣٢ ورقة ٤٢ ب - ٤٥ ا ، وهو بخط نستعليق ، في القرن السابع عشر ؛ وألحق بها ترجمة انجليزية مع ١١ تعليقا .



# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## مقالة في قوانين صناعة الشعراء<sup>(١)</sup>

### للعلم الثاني

٣٣٩ هـ

قال :

قصدنا في هذا القول إثبات أقاويل وذكر معان تفضي<sup>(٢)</sup> بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبتته الحكيم<sup>(٣)</sup> في صناعة الشعر ، من غير أن نقصد<sup>(٤)</sup> إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة وترتيبها ، إذ الحكيم<sup>(٥)</sup> لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلاً عن القول في صناعة الشعر ، وذلك أنه لم يجد لمن تقدمه<sup>(٦)</sup> أصولاً ولا قوانين حتى كان يأخذها ويرتبها<sup>(٧)</sup> ويبنى عليها ويعطيها حقها على ما يذكره<sup>(٨)</sup> في آخر أقاويله في صناعة المغالطين<sup>(٩)</sup> . ولو رمنا إتمام

---

(١) كذا في المخطوط ، ويريد آربري أن يصححها في كل المقالة هكذا : الشعر ، جرياً وراء مرجوليوث . ونحن من غير هذا الرأي كما قلنا ص ٨٥ تعليق ١ ، بل نرى الإبقاء عليها ، ونرى في هذا حجة جديدة لصحة دعوانا .

(٢) ص : تقضى - والتصحيح عن آربري .

(٣) الحكيم = أرسطو .

(٤) ص : يقصد - والتصحيح عن آربري .

(٥) ص : تكمل - والتصحيح عن آربري .

(٦) ص : يقدمه - والتصحيح عن آربري .

(٧) ص : وترتيبها - (آربري)

(٨) راجع كتابنا «منطق أرسطو» ج ٣ ص ١٠١ . فأما هذه الصناعة (السوفسطية) فليس إنما كان بعضها موجوداً وبعضها غير موجود وإنما أضيف إليها الآن ، ولكن لم يكن منها شيء موجوداً البته ... (ص ١٠٦) فواجب على جميع من حضر من السامعين أن يعذروا على ما لم يوجد من الصناعة ، وأن يشكرونا شكراً عظيماً على الموجود منها .

(٩) يقترح آربري تصحيحها : «المغالطة» - ولكن لاداعي إلى هذا ، لأن الفارابي نفسه في رسالته «فيما ينبغي أن يقدم قبل تعلم الفلسفة» (ص ٦١ ، القاهرة سنة ١٩٠٧ =

الصناعة<sup>(١)</sup> التي لم يرُم الحكيم إتمامها - مع فضله وبراعته - لكان ذلك مما لا يليق بنا . فالأولى بنا أن نومن إلى ما يحضرنا في هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التي ينتفع بها في هذه الصناعة .

فنقول : إن الألفاظ لا تخلو<sup>(٢)</sup> من أن تكون<sup>(٣)</sup> : إما دالة ، وإما غير دالة . والألفاظ الدالة : منها ما هي مفردة ، ومنها ما هي مركبة . والمركبة : منها ما هي أقاويل ، ومنها ما هي غير أقاويل . والأقاويل : منها ما هي جازمة ، ومنها ما هي غير جازمة . والجازمة : منها ما هي صادقة ، ومنها ما هي كاذبة . والكاذبة : منها ما يوقع<sup>(٤)</sup> في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول ، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء - وهذه هي الأقاويل الشعرية .

ومن هذه المحاكية ما هو أتم محاكاةً ، ومنها ما هو أنقص محاكاةً . والاستقصاء في الأتم منها [ ١٤٣ ] والأنقص إنما يليق بالشعراء وأهل المعرفة بأشعار لسان لسان ولغة لغة ، ولذلك ما ينحلي عن القول فيها لأولئك - ولا يظن<sup>(٥)</sup> ظاناً أن المغلّط والمحاكى قول واحد ، وذلك أنهما مختلفان بوجوه : منها أن غرض المغلّط غير غرض المحاكى ، إذ المغلّط هو الذي يغلّط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود . فأما المحاكى للشيء فليس يوهم النقيض ، لكن الشبيه . ويوجد نظير ذلك في الحس ، وذلك أن الحال التي توجب<sup>(٦)</sup> إيهام الساكن أنه متحرك ، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط ، أو لمن على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير -

= يسميه بهذا الاسم فيقول : «والذي كذبه أكثر من حقه فيتعلم من كتابه في صناعة المغالطين» . كذلك يرد هكذا في الترجمات العربية القديمة لكتاب السوفسطيقا : «كتاب تبكييت السوفسطائيين» (منطق أرسطو ج ٣ ص ٧٣٧) .

(١) ص : الصنعة - وما أثبتنا موجود في الهامش .

(٢) ص : يخلوا - (آربري) (٣) ص : يكون - (آربري)

(٤) ص : توقع - (آربري) (٥) ص : يظن .

(٦) ص : يوجب - (آربري)

هى الحال المغلطة للحس؛ فأما الحال التى تعرض للناظر فى المرآة (١) والأجسام الصقيلة فهى الحال الموهمة (٢) شبيهة الشئ .

وقد يمكن أن تقسم الأقاويل بقسمة أخرى وهى أن نقول (٣) : القول لا يخلو من أن يكون : إما جازماً ، وإما غير جازم . والجازم : منه ما يكون قياساً ، ومنه ما يكون غير قياس . والقياس : منه ما هو بالقوة ، ومنه ما هو بالفعل . وما هو بالقوة : إما أن يكون استقراءً ، وإما أن يكون تمثيلاً . والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل فى صناعة الشعر . فقد تبين أن القول الشعرى هو التمثيل .

وقد يمكن أن تُقسَّم القياسات ، وبالجملة الأقاويل ، بقسمة أخرى فيقال : إن الأقاويل إما أن تكون (٤) صادقة لا محالة بالكل ، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل ، وإما أن تكون (٤) صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل ، وإما عكس ذلك ، وإما أن تكون (٤) متساوية الصدق والكذب . فالصادقة بالكل لا محالة هى البرهانية ، والصادقة بالبعض على الأكثر فهى الحدلية ، والصادقة بالمساواة فهى الخطبية ، والصادقة فى البعض على الأقل فهى (٥) السوفسطائية ، والكاذبة بالكل لا محالة فهى الشعرية . — وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعرى هو الذى ليس بالبرهانية ولا الحدلية ولا الخطابية ولا المغالطية ، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس أو ما يتبع السولوجسموس — وأعنى بقولى : « ما يتبعه » : الاستقراء والمثال والفراسة ، وما أشبهها مما قوته (٦) قوة قياس .

وإذ قد وصفت ما تقدم ذكره فخلق بنا أن نصف الأقاويل الشعرية وأنها كيف تتنوع [ ٤٣ ب ] فنقول : إن الأقاويل الشعرية : إما أن تتنوع بأوزانها ، وإما أن تتنوع بمعانيها . فأما تنوعها من جهة الأوزان فالقول المستقصى

- |                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| (١) ص : المرآة - (آبرى) | (٢) ص : الموهم - (آبرى)    |
| (٣) ص : يقول - (آبرى)   | (٤) ص : يكون - (آبرى)      |
| (٥) ص : هى - (آبرى)     | (٦) ص : قوتها - (آبرى) . — |
| (٧) ص : يقدم - (آبرى)   | والسولوجسموس : القياس .    |

فيه إنما هو لصاحب الموسيقى<sup>(١)</sup> والعروضي ، في أى لغة كانت تلك الأقاويل ، وفي أى طائفة كانت الموسيقى . وأما تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء . فهو للعالم بالرموز والمعبر<sup>(٢)</sup> بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبط لها في أمة أمة وعند طائفة طائفة ، مثلما في أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الذين صنفوا الكتب في ذلك المعنى وقسموا الأشعار إلى الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات وسائر ما دونه في الكتب التي لا بعسر وجودها ، مما يستغني عن الإطناب في ذكرها .

فلنرجع إلى ابتداء آخر ونقول : إن جُلَّ الشعراء<sup>(٣)</sup> في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا<sup>(٤)</sup> لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزناً معلوماً - إلا اليونانيون فقط : فانهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن ، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي ، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات ، وكذلك سائرها . فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إما بأكملها وإما بأكثرها ؛ ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون . ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدده الحكيم في أقاويله في صناعة الشعر ونومى إلى كل نوع منها إيماء فنقول : إن أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هذه الأنواع التي أعدها<sup>(٥)</sup> وهي : طراغوديا ، وديرمي ، وقوموديا ، وإيامبو ، ودراماطا ، وإيني<sup>(٦)</sup> ، وديقرامي<sup>(٧)</sup> ، وساطوري ،

(١) في نشرة آربري : الموسيقىار - ولعله تحريف صوابه ما أثبتنا ، لأن الموسيقىار هو صاحب الموسيقى ، وبديل ما يرد بعد في قوله : « كانت الموسيقى » .

(٢) ص : المعتبر - (آربري) . (٣) ص : حل - (آربري) .

(٤) ص : يرتبونا - (آربري) .

(٥) ص : أعده - ويصححها آربري : أعدده .

(٦) كذا في المخطوط ؛ ويقترح مرجوليوت في ملاحظة خاصة لآربري أن تصحح :

ايثى = ἴσθι - ولكن وصف هذا النوع الوارد بعد لا ينطبق عليه هذا التصحيح إذ هو في «الأقاويل المفرحة» ، بينما ἴσθι يجب أن يكون في العادات والأخلاق . وهذه الكلمة قد وردت في تلخيص ابن سينا في «الشفاء» بحرفة أيضاً بعدة تصحيقات .

(٧) يقترح مرجوليوت في ملاحظة لآربري أنها = δίκαια (= أمور العدالة) . =

وفيوموتا<sup>(١)</sup> ، وافيتي<sup>(٢)</sup> ، وربطوري<sup>(٣)</sup> ، وايفيجاناساوس<sup>(٤)</sup> ، وأقوستي<sup>(٥)</sup> .  
أما طراغوديا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتدُّ به كلُّ مَنْ سمعه  
من الناس أو تلاه ، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص<sup>(٦)</sup> عليها  
ويمدح بها مدبرو المدن . وكان الموسيقاريون<sup>(٧)</sup> يغشون بها بين يدي الملوك ؛  
فاذا مات الملك زادوا في أجزائها نغماتٍ أخرى<sup>(٨)</sup> وناحوا بها على أولئك الملوك .

وأما ديثرمبي فهو نوع من الشعر له وزنٌ ضعْفُ وزن طراغوديا [ ٤٤ أ ]  
يذكر<sup>(٩)</sup> فيه الخير والأخلاق الكلية المحمودة والفضائل الانسانية ؛ ولا يقصد  
به مدح ملكٍ معلوم ولا إنسانٍ معلوم ، لكن تُذكر فيه الخيرات الكلية .

وأما قوموديا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر<sup>(٩)</sup> فيه الشرور  
وأهاجي<sup>(١٠)</sup> الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم الغير المرضية . وربما زادوا في أجزائه  
نغماتٍ وذكروا فيها الأخلاق المذمومة التي يشترك فيها<sup>(١١)</sup> الناس والبهايم والصور  
المشتركة القبيحة أيضاً .

= وقد ورد في نص ابن سينا : ديقرا ! ولو صح اقتراح مرجوليوت لكان من المنتظر أن  
يكون رسمها : ديقايا — فمن أين هذا الرسم : ديقراي ؟

(١) فيوموتا : ص : قبوموتا ؛ = ποιήματα = قصائد صغار .

(٢) أفيتي = أفى = ἐποπια = الملاحم .

(٣) ربطوري = ῥήτωρ = خطابي . وفي النص : ويطوري .

(٤) Amphi Geneseōs = كذا يترجمه آربري ، بمعنى : ذو كونين !

— وهو اقتراح غير وجيه ، لأنه لا ينطبق على وصف هذا النوع الوارد بعد وهو أنه  
نوع أحدثه الطبيعيون وصفوا فيه العلوم الطبيعية . ولهذا نقترح نحن تصحيحه هكذا :  
ايفيجاناساوس = ἐπὶ γένεσεως = خاص أو متعلق بالكون والطبيعة . ومن هنا  
أخطأ آربري حينما ضبطه : أنفجانا ساوس .

(٥) ص : وأفونيتي ! وصوابه ما أثبتنا كما اقترح آربري ، وكما يرد عند ابن

سينا . وأقوستي = ἄκουστικη = خاص بالسماع (أى الموسيقى) .

(٦) يكتبها آربري بالضاد المعجمة ؛ ونظنه تحريفاً صوابه ما أثبتناه .

(٧) ص : الموسقريون - (آربري) .

(٨) ص : آخر — ويصح أيضاً . (٩) ص : يذكر .

(١٠) ص : الأهاجي - (آربري) (١١) ص : فيه — (آربري) .

وأما إيامبو<sup>(١)</sup> فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر<sup>(٢)</sup> فيه الأقاويل المشهورة : سواء كانت تلك من الخيرات ، أو الشرور ، بعد أن كانت مشهورة — مثل الأمثال المضروبة . وكان يستعمل هذا النوع من الشعر في الحدال والحروب وعند الغضب والضجر<sup>(٣)</sup> .

وأما دراماطا فهذا الصنف بعينه ، إلا أنه تذكر<sup>(٢)</sup> فيه الأمثال والأقاويل المشهورة في أناس معلومين وفي أشخاص معلومة .

وأما إيني<sup>(٤)</sup> فهو نوع من الشعر تذكر<sup>(٢)</sup> فيه الأقاويل المفرحة : إما لافراط جودتها ، وإما لأنها عجيبة بديعة .

وأما ديقرامي فهو نوع من الشعر كان يستعمله أصحاب النواميس يذكرون فيه<sup>(٥)</sup> الأهوال التي تتلقاها أنفس البشر إذا كانت غير مهذبة ولا مقومة .

وأما أفيني وريطوري<sup>(٦)</sup> فهو نوع توصف به المقدّمات السياسية والناميسية ويذكر بهذا النوع سِيرُ<sup>(٧)</sup> الملوك وأخبارهم وأيامهم ووقائعهم .

وأما ساطوري فهو نوع من الشعر له وزنٌ أحدثه علماء الموسيقىارين ليحدثوا بانشادهم حركات في البهائم ، وبالحملة في جميع الحيوان ، مما يتعجب منها لخروجها عن<sup>(٨)</sup> الحركات الطبيعية .

وأما فيوموتا<sup>(٩)</sup> فهو نوع من الشعر يوصف به الشعر الجيد والردى ، المستقيم والمعوج ، ويشبه كل نوع من أنواع الشعر بما يشبه من الأمور الحسنة الجيدة والقيحة الرذلة .

---

(١) ص : اناسيروا — (آربري) .

(٢) ص : يذكر .

(٣) كذا في الدامش ، وفي الصلب : والزجر .

(٤) راجع ص ١٥٢ تعليق ٦ .

(٥) ص : فيها — (آربري) .

(٦) بغير نقط في المخطوط .

(٧) ص : شمر — والتصحيح كما اقترح آربري .

(٨) ص : من .

(٩) ص : فروبونا — (آربري) .

وأما إفيجانا ساوس فهو نوع من الشعر أحدثه علماء الطبيعيين ، وصفوا فيه<sup>(١)</sup> العلوم الطبيعية ؛ وهو أشد أنواع الشعر مباينةً لصناعة الشعر .  
وأما اقوستي<sup>(٢)</sup> فهو نوع من الشعر يقصد به تلقين المتعلمين لصناعة الموسيقى ، وهو مقصور على ذلك ، ولا ينتفع به في غير هذا الباب .

فهذه هي أصناف أشعار اليونانيين ومعانيها على ما تنهى إلينا من العارفين بأشعارهم وعلى ما وجدناه<sup>(٣)</sup> في الأقاويل المنسوبة إلى الحكيم أرسطو في صناعة [ ٤٤ ب ] الشعر وإلى ثامسطيوس<sup>(٤)</sup> وغيرهما من القدماء والمفسرين لكتبهم . وقد وجدنا في بعض أقاويلهم معاني ألحقوها بأواخر تعديدهم هذه الأصناف ، ونحن نذكرها أيضاً على ما وجدناها فنقول :

إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جيلة وطبيعة مهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم ثات<sup>(٥)</sup> جيد للتشبيه والتمثيل : إما لأكثر أنواع الشعر ، وإما لنوع واحد من أنواعه ، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي ، بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأنيهم<sup>(٦)</sup> لما هم مُبَسَّرُونَ نحوه<sup>(٧)</sup> ، وهؤلاء غير مسلجين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية<sup>(٨)</sup> والتثبت في الصناعة . ومن سماه مسلجاً شعرياً فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء .

(١) ص : فيها — (آري) .

(٢) ص : افوسمي — (آري) .

(٣) ص : وجدناها — (آري) .

(٤) قال ابن النديم عن كتاب « الشعر » لأرسطو : « وقيل إن فيه كلاماً

لثامسطيوس ، ويقال إنه منحول إليه » ( ص ٣٥ س ١ ، طبع مصر بغير تاريخ ) . ولكن لم يبق لنا تفسير ثامسطيوس هذا . على أن هذا الموضع يدل على أن القارأي اطلع عليه .

(٥) ص : نات — وقد أصلحها آري : باب — والصواب ما أثبتنا فهو الأقرب إلى الرسم والمعنى .

(٦) ص : وتأتيهم — وقد أصلحها آري هكذا : ويأتيهم ! — والصواب ما أثبتنا .

(٧) ص : نحوها — (آري) .

(٨) أثبتنا آري هكذا : الروية — ولعل الصواب ما اقترحنا بدليل قوله : والتثبت . — وآري يصححها : رواية !

ولما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يندَّ عنهم<sup>(١)</sup> خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أى نوع شرعوا فيه ، ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة ، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجين<sup>(٢)</sup> . ولما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما : يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع<sup>(٣)</sup> شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة — وهؤلاء أكثرهم زللاً وخطأ . ونقول : إن ما يصنعه كل<sup>(٤)</sup> واحد من هؤلاء الطوائف<sup>(٥)</sup> الثلاث لا يخلو من أن يكون عن طبع ، أو عن قهر ، وأعنى بذلك أن الذى جُبل على المدح وقول الخير فربما اضطره بعض الأحوال إلى قول بعض الأهاجى — وكذلك سائرهما ؛ والذى تعلَّم الصناعة وعود نفسه نوعاً من أنواع الشعر واختاره من بين الأنواع ربما أُلجأه أمرٌ يعرض له إلى تعاطي ما لم يستخيره<sup>(٦)</sup> لنفسه فيكون ذلك عن قهرٍ : إما من نفسه أو من خارج . وأحدها ما كان عن طبع . ثم إن أحوال الشعراء في تقواهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير . ويعرض ذلك إما من جهة الخاطر ، وإما من جهة الأمر نفسه . أما الذى يكون من جهة الخاطر فانه ربما لم يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت ، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية : إما لغلبة بعضها ، أو لفتور بعض منها مما يحتاج إليها . والاستقصاء في هذا الباب ليس مما يليق بهذا القول ، وذلك تبين في كتب الأخلاق وأوصاف الكيفيات النفسانية وما توجه كل واحد<sup>(٧)</sup> منها .

(١) ص : يشد عنهم — وقد أصلحها آربرى هكذا : يسد عليهم ! — والصواب ما أثبتنا (أو : يشد عنهم ؟) .

(٢) السلجسة : استعمال السولوجسموس أى القياس . والمسلجس : المستعمل للقياس .

(٣) ص : طباعاً — (آربرى) .

(٤) ص : إن كل ما يصنعه واحد من هؤلاء ... — ويصححه آربرى : إن كل ما يصنعه < كل > واحد — ولا داعى إلى هذا .

(٥) في الصلب : اللطائف — والتصحيح في الهامش .

(٦) أثبتته آربرى : يسخره — ولعل الصواب ما أثبتنا إذ هو الأوضح والأقرب ، بدليل قوله : واختاره .

(٧) ص : وما يوجبه كل واحد — (آربرى) .

وأما الذى يكون من جهة الأمر نفسه فلائنه ربما [ ٤٥ أ ] كانت المشابهة بين الأمرين اللذين (١) يشبه أحدهما بالآخر ، وربما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس ، فيكون القول فى كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبُعدها . وإن المتخلف (٢) فى الصناعة ربما أتى بالجد الفائق الذى يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله (٣) ، ويكون سبب ذلك البخت والاتفاق ، ولا يستحق اسم المسلجس .

وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة ، وربما كان من جهة الخلق بالصنعة (٤) حتى يجعل المتباينين فى صورة المتلائمين بزيادات فى الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء : فمن ذلك أن يشبهوا اب وب ج لأجل أنه يوجد بين أو ب (٥) مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، ويوجد بين ب وج مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، فيدرجوا الكلام فى ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما < بين > أ < ب > ، ب ج (٦) — وإن كانت فى الأصل بعيدة .

وللإخطار بالبال فى هذه الصناعة غناء عظيم ، وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء فى زماننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن يضعوا كلمة فى قافية البيت ذكروا لازماً من لوازمها أو وصفاً من أوصافها فى أول البيت ، فيكون لذلك رونق عجيب . — ونقول أيضاً إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة ، وكأنهما (٧) مختلفان فى مادة الصناعة ومتفقان فى صورتها وفى أفعالها وأغراضها ؛ أو نقول : إن بين الفاعلين والنصوريين والغرضيين تشابهاً ، وذلك أن

(١) ص : كان التشابه ... الذين ...

(٢) أثبتته آربرى هكذا : المختلف — وهو تحريف واضح صوابه ما أثبتنا .

(٣) ص : مثلها — (آربرى) .

(٤) أثبتته آربرى هكذا : بالصيغة — والصواب ما أثبتنا لأنه أقرب .

(٥) ص : اب — (آربرى) .

(٦) يصححها آربرى هكذا : مشابهة ا وج — ولعل الصواب ما أثبتنا لأنه أقرب إلى الرسم ، وأصح .

(٧) ص : وكأنها — (آربرى) .

موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، و<إن> بين <كليهما> <sup>(١)</sup> فرقاً ، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم .

فهذه قوانين كلية ينتفع بها في إحاطة العلم بصناعة الشعراء <sup>(٢)</sup> . ويمكن استقصاء القول في كثير منها ، إلا أن الاستقصاء في مثل هذه الصناعة يذهب بالإنسان في نوع واحد من الصناعة وفي جهة واحدة ، ويشغله عن الأنواع والجهات الأخرى . ولذلك ما <sup>(٣)</sup> لم يشرع في شيء من ذلك قولنا هذا .

]] تمت المقالة في قوانين صناعة الشعر  
لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان ]]

---

(١) أثبتته آربري هكذا : الأصباغ وبين فرقاً إلا أن !

(٢) أثبتته آربري هكذا : لصناعه الشعر .

(٣) ما : زائدة .

# فن الشعر

## من كتاب « الشفاء »

لأبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا

### الرموز :

- م = نشرة مرجوليوث لقسم فن الشعر من كتاب « الشفاء » لابن سينا  
في كتابه : *Analecta Orientalia ad Poeticam Aristoteleam,*  
لندن سنة ١٨٨٧ *edidit D.S Margoliouth*
- خ = مخطوط من وقف السلطان أحمد خان بن الغازي السلطان محمد خان .
- ه = مكتبة بودلي ، فهرست هنت برقم ١١١
- ب = مكتبة بودلي ، فهرست بوكوك برقم ١١٩
- و = الديوان الهندي برقم ١٤٢٠
- ل = المتحف البريطاني ( شرق ) برقم ١١٣ .
- ص = دار الكتب المصرية برقم ٩٨٤ .



# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وبه أستعين ، وعليه أتوكل .

الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب «الشفاء»

لأبي علي مبین بن عبد الله بن سينا البخاری ٤٤٨ هـ

## فصل

في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ<sup>(١)</sup> الشعرية ، وأصناف الأشعار اليونانية

ونقول<sup>(٢)</sup> نحن أولاً : إن الشعر هو كلام مُخَيَّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مُقَفَّاة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي . ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فان عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر . ومعنى كونها مقفأة هو أن يكون الحرف الذي<sup>(٣)</sup> يختم به كل قول منها واحداً . ولا نظر للمنطق في شيء من ذلك إلا في كونه كلاماً مخيلاً : فان الوزن ينظر فيه : أما بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى ، وأما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أمة أمة فصاحب علم العروض . والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي . وإنما ينظر المنطق في الشعر من حيث هو مخيل . والمخيَّل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالحملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكري ، سواء كان المقول مصداقاً به أو غير مصدق . فان كونه مصداقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل : فانه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ؛ فان قيل

(١) ل : الصيغ ؛ هـ : الصناعات ؛ ب : الصفات ؛ و : الصنعات .

(٢) ب و ل : نقول .

(٣) هـ ل : التي ... واحدة .

مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق .  
فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً ، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً .  
وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره (١) تحرك النفس وهو كاذب ،  
فلا عجب (٢) أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق ،  
بل ذلك أَوْجَبُ . لكن الناس أطوع للتخييل (٣) منهم للتصديق ، وكثير منهم  
إذا سمع التصديقات استكرهها (٤) وهرب منها . وللمحاكاة شيء من التعجب  
ليس للصدق ، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة (٥) له ، والصدق (٦)  
المجهول غير ملتفت إليه . والقول الصادق إذا حُرِّفَ عن العادة وأُلْحِقَ به شيء  
تستأنس (٧) به النفس ، فربما أفاد التصديق والتخييل (٨) معاً ، وربما شغل التخييل (٩)  
عن الالتفات إلى التصديق والشعور به . والتخييل إذعان ، والتصديق إذعان ، لكن  
التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول ، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء  
على ما قيل فيه . فالتخييل يفعله القول لما هو عليه ، والتصديق يفعله (١٠)  
القول بما المقول فيه عليه ، أى يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه .

والشعر قد يقال للتعجب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية . وعلى  
ذلك كانت الأشعار اليونانية . والأغراض المدنية هى فى أحد أجناس الأمور الثلاثة ،  
أعنى : المشورية والمشاجرية والمنافرية (١١) . وتشترك الخطابة والشعر فى ذلك ،  
لكن الخطابة تستعمل التصديق ، والشعر يستعمل التخييل . والتصديقات المظنونة  
محصورة متناهية يمكن (١٢) أن توضع أنواعاً ومواضع . وأما التخييلات والمحاكيات

(١) ل : يغيره . (٢) ل : عجب به .

(٣) هـ ، ب ، و ، ل : للتخييل .

(٤) ب و ل : استنكرها . ل : التعجب . ب : التصديق .

(٥) طرو الشيء يطرو وطرى طراوة وطراءة وطراة مثل حصاة فهو طرى

أى : غرض .

(٦) ل : والمصدق له . (٧) و : ليستأنس .

(٨) ل : التخييل . (٩) و : التخييل .

(١٠) ل : يفعل القولية . (١١) ل : والمنافرية . فليشترك ...

(١٢) ل : ويمكن .

فلا تنحصر (١) ولا تحد . وكيف ، والمحصور هو المشهور أو القريب ! والقريب (٢) والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر ، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع [ والأمر التي تجعل القول مخيلاً : منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه ، وهو الوزن ؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول ؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول ؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم . — وكل واحد من المعجب (٣) بالمسموع أو المفهوم على وجهين : لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه ، أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صنعة (٤) إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه . وإما أن يكون التعجب منه صادراً عن حيلة في اللفظ أو المعنى : إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب . والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب وأشياء قيلت في « الخطابة » . وكل حيلة فإنما تحدث بنسبة ما بين الأجزاء : إما بمشاكلة ، وإما (٥) بمخالفة . والمشاكلة إما تامة ، وإما ناقصة ؛ وكذلك المخالفة : إما تامة ، وإما ناقصة . وجميع ذلك (٦) إما بحسب اللفظ ، وإما بحسب المعنى . والذي بحسب اللفظ : فاما في الألفاظ الناقصة الدلالات ، أو العديمة الدلالات كالأدوات والحروف التي هي مقاطع (٧) القول ؛ وإما في الألفاظ الدالة البسيطة ؛ وإما في الألفاظ المركبة . والذي بحسب المعنى . فاما أن يكون بحسب بسائط المعاني (٨) ، وإما أن يكون بحسب مركبات المعاني . ولنبدأ من القسم الأول ، فنقول : إن من (٩) الصيغات التي بحسب القسم الأول تشابه أواخر المقاطع وأوائلها . والنظام المسمى المرصع كقوله :  
 فلا حسمت من بعد فقدانه الظبي ولا كسملت من بعد هجرانه السمر (١٠)

(١) ل : تنحصر . (٢) هـ : أو القريب .

(٣) و : التعجب . ل : من المسموع والمفهوم وهو على ...

(٤) ل : صنعة فيه . (٥) هـ : أو بمخالفة .

(٦) هـ : إما أن يكون . (٧) القول : ناقصة في ل .

(٨) ل : بساطة . (٩) من : وردت في ودون غيرها .

(١٠) الظبة (بضم ففتح مخفف) حد السيف والسنان والنصل والخنجر . وحسمت : قطعت . كسملت : جرحت . السمر : يقصد القنا السمر ، أي الرياح السمر . — وفي و : الشمس ، بدلا من : السمر .

ومنها تداخل الأدوات ومخالفتها وتشاكلها: « من » و « إلى » من باب المتخالفات ، و « من » و « عن » من باب المتشاكلات .

وأما الصيغات التي بحسب القسم الثاني فالتى بالمشاكلة التامة : فهي أن يتكرر في البيت ألفاظ متفقة التصريف<sup>(١)</sup> متخالفة الجوهر ، أو متفقة الجوهر متخالفة التصريف . والتى بالمشاكلة الناقصة فإن تكون متقاربة الجوهر ، أو متقاربة الجوهر والتصريف : ومثال الأول : العين والغين ، ومثال الثاني : الشَّمل والشمال ، ومثال الثالث والرابع : الفاره والهارف ، أو العظيم والعليم ، والصباح والسابع ، أو السهاد والسها . — وهذا هو التشاكل الذى فى اللفظ بحسب ما هو لفظ . وقد يكون ذلك فى اللفظ بحسب المعنى ، وهو أن يكون لفظان اشتهرا مترادفين وأحدهما مقولا على مناسب الآخر أو مجانسه واستعمل على غير تلك الجهة ، كالكوكب والنجم ويراد به النبت ، أو السهم والقوس يراد به الأثر العلوى . — وأما الذى بحسب المخالفة فاذا ليس<sup>(٢)</sup> لفظ من الألفاظ بمخالف للفظ بجهة لفظيته ، فاذن إن خالف فعناه ما يخالف وهو المعنى الذى يكون اشتهر له . فتكون الصيغة التى على هذا السبيل فى ألفاظ<sup>(٣)</sup> أو لفظين يقع أحدهما على شىء ، والآخر على ضده أو ما يظن به<sup>(٤)</sup> أنه ضده وينافيه ، أو ما يشاكل ضده أو يناسبه ويتصل به ، وقد استعمل على غير تلك الجهة ، كالسواد التى هى القرى ، والبياض والرحمة<sup>(٥)</sup> وجهن وما جرى مجراه . وأما الصيغات التى بحسب القسم الثالث فالذى<sup>(٦)</sup> منه بالمشاكلة فإن يكون لفظ مركب من أجزاء ذوات التصريف فى الانفراد وتجتمع منها جملة ذات ترتيب فى التركيب ويقارنه مثله ، أو يكون التركيب من ألفاظ لها إحدى الصيغات التى فى البسيطة ويقارنه مثله . — والذى بحسب المخالفة فالذى يكون فيه مخالفة ترتيب الأجزاء بين جملى قولين مركبين : إما فى أجزاء مشتركة فيهما ، أو أجزاء غير مشتركة فيهما .

(١) ورد فى هـ ، وسقط من الباقي . (٢) ل : لفظة ... مخالف .

(٣) هـ : الألفاظ . (٤) به : وردت فى هـ وحدها .

(٥) ل : أو : هـ . (٦) فى «الحكمة العروضية» : فالتى .

وأما الصيغات التي بحسب القسم الرابع : أما الذي بحسب المشاكلة التامة فأن يتكرر في البيت معنى واحد باستعمالات<sup>(١)</sup> مختلفة ؛ وأما الذي بحسب المشاكلة الناقصة فأن يكون هناك معان مفردة متضادة أو متناسبة ، كمعنى القوس والسهم ، ومعنى الأب والابن . وقد يكون التناسب بتشابه في النسبة ، وقد يكون بجهة الاستعمال ، وقد يكون باشتراك في الحمل ، وقد يكون باشتراك في الاسم . مثال الأول : الملك والعقل . مثال الثاني : القوس والسهم . مثال الثالث : الطول والعرض . مثال الرابع : الشمس والمطر .

وربما صرّح بسبب المشاكلة ، وربما لم يصرّح . وإذا<sup>(٢)</sup> صرّح فربما كان بحسب الأمر في نفسه ، وربما كان بحسب الوضع . والمخالفة إما تامة في الأضداد وما جرى<sup>(٣)</sup> مجراها ، وإما ناقصة وهي بين شيء ونظير ضده أو مناسب ضده ، أو بين نظيرين أو مناسبين . وربما كانت المخالفة بسبب يذكر ، وربما كانت في نفس الأمر .

وأما الذي بحسب القسم الخامس : فأما في المشاكلة فأن يكون معنى مركب من معان وآخر غيره يتشاكل ترتيبهما أو يشتركان في الأجزاء . وأما الذي بالمخالفة فأن يتخالفا في التركيب أو الترتيب بعد الشركة في الأجزاء ، أو بلا شركة في الأجزاء : ويدخل في هذه القسمة كقولهم : إما كذا كذا ، وإما كذا كذا . والجمع والتفريق كقولهم : أنت وفلان بجرّ ، لكن أنت للغارة ، وذلك للزراعة<sup>(٤)</sup> . وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم « يُرَجَّى » ، « ويتقى » :

يُرَجَّى الحَيَا (٥) منه وتُخْشَى الصَّوَاعِقُ

فهذه هي عدة الصيغات الشعرية على سبيل الاختصار .  
واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر ، وكانوا يخصصون كل غرض بوزن على حدة . وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة :

(١) هـ : بحسب استعمالات .

(٢) هـ : فإذا . (٣) في « الحكمة العروضية » : أو ما .

(٤) ماء زعاق (بضم الزاي) : مر غليظ لا يطاق شربه من أجوجته وسلوحته .

الغمر : الماء الكثير .

(٥) الحَيَا : الطريحى الأرض . — وفي م و : منه ، وفي ل ب هـ : فيه .

فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوديا ، له وزن لذيذ ظريف ، يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الانسانية — ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه . وكانت الملوك فيهم يغنى بين أيديهم بهذا الوزن . وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة والمرثية .

ومنه نوع يسمى ديثرمبي <sup>(١)</sup> ، وهو مثل طراغوديا ، ما خلا أنه لا ينحصر به مدحة إنسان واحد أو أمة معينة ، بل الأخيار على الإطلاق .

ومنه نوع يسمى قوموديا وهو نوع يذكر فيه الشرور والذائل والأهاجي وربما زادوا فيه نغمات لتذكر القبايح التي تشترك فيها الناس وسائر الحيوانات . ومنه نوع يسمى إيامبو <sup>(٢)</sup> ، وهو نوع تذكر فيه المشهورات والأمثال المتعارفة في كل فن . وكان مشتركاً للجدال وذكر الحروب والحث عليها والغضب والضجر .

ومنه نوع يسمى دراماطا <sup>(٣)</sup> ، وهو نوع مثل إيامبو ، إلا أنه يراد به إنسان مخصوص ، أو ناس معلومون .

ومنه نوع يسمى ديقرامي <sup>(٤)</sup> وهو نوع كان يستعمله أصحاب النواميس في تهويل المعاد على النفوس الشريرة .

ومنه نوع يسمى ابى <sup>(٥)</sup> ، وهو نوع مفرد يتضمن الأقاويل المطربة لحوادثها وغربتها .

ومنه نوع يسمى افيتى ريطوريقي <sup>(٦)</sup> ، وهو نوع كان يستعمل في السياسة والناواميس وأخبار الملوك .

(١) ديثرمبي =  $\delta\iota\theta\upsilon\rho\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$  ؛ (٢) إيامبو =  $\dot{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$  .

(٣) أى الدرامات =  $\delta\rho\alpha\mu\alpha\tau\alpha$  .

(٤) فى مخطوطات م : ديقرا ، وصوابه كما فى نص الفارابى (راجع قبل فى ص ١٥٢ س ١٨) وكما يأتى بعد أيضاً فى نص ابن سينا (ص ١٦٩ س ١٢) هو كما أثبتنا . (٥) يقترح مرجوليوت كما قلنا (ص ١٥٢ تعليق ٦) أن تقرأ ايتى —  $\eta\theta\eta$  (العادة) الخلق ؛ وفى الخطابة : الانفعالات اللذيذة والأخلاق الحميدة ، والعادات الخطائية) . فراجع ما قلناه من قبل فى تعليق .

(٦) هل هو كلمة واحدة مركبة من  $\epsilon\pi\iota\kappa\eta$  +  $\epsilon\eta\tau\omicron\rho\iota\kappa\eta$  = ملحى + خطابى — أو كما عند الفارابى هما نوعان مختلفان ؟ يبدو من نص ابن سينا أنهما نوع واحد مركب من كليهما هو : الملحى الخطابى .

ومنه نوع يسمى ساطورى<sup>(١)</sup> ، وهو نوع أحدثه الموسيقاريون خاصة ، إيقاعه والتلحين المقرون به . وزُعم أنه يحدث في الحيوان حركات خارجة عن العادة .

ومنه نوع يسمى فيوموتا<sup>(٢)</sup> ، وكان يذكر فيه الشعر الجيد والردى\* ، يشبه كلُّهما بجانسه .

ومنه نوع يسمى ايفيجانا ساوس<sup>(٣)</sup> وأحدثه انبدقلس ، وحكم فيه إلى العلم الطبيعى وغيره .

ومنه نوع يسمى أوقوستى<sup>(٤)</sup> ، وهو نوع تُلَقَّن به صناعة الموسيقى ، نفع له في غيره .

## فصل

في أصناف الأغراض الكلية والمحاكيات الكلية التي للشعر

والآن ، فإنا نعبّر عن القدر الذى أمكننا فهمه من التعليم الأول ، إذ كثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم ، ومتعارفة بينهم بغنيهم مارُفهم إياها عن شرحها وبسطها . وكان لهم — كما أخبرنا به — أنواع معدودة لشعر في أغراض محدودة ، ويخص كلُّ غرض وزنٌ .

وكانت لهم عادات في كل نوع خاصة بهم كما للعرب من عادة ذكر لديار والغزل وذكر الفياثى وغير ذلك ؛ فيجب أن يكون هذا معلوماً مفروضاً . نقول :

قال : أما الكلام في الشعر وأنواع الشعر وخاصة كل واحد منها ووجه جادة قرص الأمثال<sup>(٥)</sup> والخرافات الشعرية ، وهى الأقاويل الخيلة ، وإبانة أجزاء

---

(١) ساطورى = σατυρος ( oī ) . ولعل إشارة إلى تأثيره في الحيوان راجعة إلى أن الرقص فيه عنيف ، خصوصاً الرقصة المروفة باسم سيكنيس οἰκνῖς .  
(٢) ποιήματα ومعناها الأصلية : القصائد عامة .

(٣) راجع ص ١٥٣ تعليق ٤ .

(٤) أوقوستى — ἀκουστική = السماع (= الموسيقى) .

(٥) المثل — الخرافة — μυθος ، وتلك ترجمة مشهورة عندهم ، راجع كتابنا والمثل العقلية الأفلاطونية» المقدمة ص ٤٨ .

كل نوع بكميته وكيفية - فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة فاما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر ؛ وإما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه ، بل على سبيل التبديل ، وهو الاستعارة أو المجاز ؛ وإما على سبيل التركيب منهما . فان المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان ، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو ، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي . ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضاً ويحاكون غيرهم . فمن ذلك ما يصدر عن صناعة ، ومن ذلك ما يتبع العادة ، وأيضاً من ذلك ما يكون بفعل ، ومن ذلك ما يكون بقول .

والشعر من جملة ما ينحى ويحاكي بأشياء ثلاثة : باللحن الذي يتنغم به ، فان اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به ، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه ، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك . وبالكلام نفسه ، إذا كان مخيلاً محاكياً . وبالوزن ، فان من الأوزان ما يُطيش ومنها ما يوقر . وربما اجتمعت هذه كلها ؛ وربما انفرد الوزن والكلام الخيّل : فان هذه الأشياء قد يفرق بعضها من بعض وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة ، ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر . واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سُوِّيت مناسبة . والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص ، ولذلك فان الرقص يتشكل جيداً بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس .

٦ وقد تكون أقاويل مثورة مخيلة ، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول . وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول الخيّل والوزن . فان الأقاويل الموزونة التي عملها عدة من الفلاسفة ، ومنهم سقراط ، قد وزنت إما بوزن < إيليا > <sup>(١)</sup> جيا الثالث المؤلف من أربعة عشر رجلاً ، وإما بوزن < التروكي > <sup>(٢)</sup> الرباعي المؤلف من ستة عشر رجلاً ، وغير ذلك . وكذلك

(١) الصواب كما أثبتنا ، وفي المخطوطات : حيا ! وهو = ἑλεγεῖα . على أن ابن سينا قد أساء فهم نص أرسطو كما ترى .

(٢) ها نقص في مخطوطات مرجوليوث : ل ، هـ ، و ، ب ، وكذلك في مخطوط

خ . والتروكي الرباعي هكذا : — U — U | — U — U || — U — U | — U — U —

التي ليست بالحقيقة أشعاراً ، ولكن أقوالاً تشبه الأشعار ، وكالكلام الذي وزنه أنبدقليس وجعله في الطبيعيات ، فان ذلك ليس فيه من الشعر إلا الوزن . ولا مشاركة بين أنبدقليس وبين أوميرس إلا في الوزن . وأما ما وقع عليه الوزن من كلام أنبدقليس فأمر طبعية ، وما يقع عليه الوزن من كلام أوميرس فأقوال شعرية . فلذلك ليس كلام أنبدقليس شعراً . وكذلك أيضاً من نظم كلاماً ليس من وزن واحد ، بل كل جزء منه ذو وزن آخر فليس ذلك شعراً . ومن الناس من يقول ويغنى به بلحن ذى إيقاع .

وعلى هذا كان شعرهم المسمى ديثورمي <sup>(١)</sup> ، وأظنه ضرباً من الشعر كان يُمدح به لا إنسان بعينه أو طائفة بعينها ، بل الأخيار على الإطلاق ، وكان يؤلف من أربعة وعشرين رجلاً وهي المقاطع .

وكذلك كان شعرهم الذي يستعمله أصحاب الشئن في تهويل المعاد على النفوس الشريرة ، وأظنه الذي يسمى ديقراى <sup>(٢)</sup> .

وكذلك كان يعمل بطراغوديا وهو المديح الذي يقصد به إنسان حيٌّ أو ميتٌ وكانوا يغنون به غناءً فحلاً ، وكانوا يبتدئون فيذكرون فيه الفضائل والمحاسن ثم ينسبونهم إلى واحد . فإن كان ميتاً زادوا في طول البيت أو في لحنه نغمات تدل على أنها مرثية ونياحة .

وأما قوموديا وهو ضرب من الشعر يُهجى به هجاء مغلوطاً بطنز <sup>(٣)</sup> وسخرية ، ويقصد به إنسان ، وهو يخالف طراغوديا ، بسبب أن طراغوديا يحسن أن يجمع أسباب المحاكاة كلها فيه من اللحن والنظم ، وقوموديا لا يحسن فيه التلحين ، لأن الطنز لا يلائم اللحن .

وكل محاكاة فاما أن يقصد به التحسين ، وإما أن يقصد به التقييح ، فان الشيء إنما يحاكي ليحسن أو يقبّح . والشعر اليوناني إنما كان يُقصد فيه

(١) = الديثرمبوس = δειθράμβος .

(٢) في م : ديقراقى .

(٣) طنز يطنز (من باب ضرب) طنزاً : كله باسهزاء ، فهو طناز . قال الجوهري : أظنه مولداً أو معرباً . والطنز : السخرية .

في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير ، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب ، فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال ؛ والثاني للتعجب فقط ، فكانت تشبه كلَّ شيءٍ لتعجب بحسن التشبيه . وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعلٍ أو يردعوا بالقول عن فعل . وتارةً كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة ، وتارةً على سبيل الشعر . فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال . وكل فعل إما قبيح ، وإما جميل . ولما اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف ، لا لتحسين وتقبيح . وكل تشبيه ومحاكاة كان معداً عندهم نحو التقبيح أو لتحسين ، وبالجملة المدح أو الذم . وكانوا يفعلون فعل المصّورين ، فإن المصّورين يصوّرون الملك بصورة حسنة ، ويصورون الشيطان بصورة قبيحة . وكذلك من حاول من المصّورين أن يصور الأحوال كما يصور أصحاب ماني<sup>(١)</sup> حال الغضب والرحمة : فأنهم يصورون الغضب بصورة قبيحة ، والرحمة بصورة حسنة . وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل وإن لم يخيل منه قبحاً وحسناً ، بل المطابقة فقط .

فظاهر أن فصول التشبيه هذه الثلاثة : التحسين ، والتقبيح ، والمطابقة ، وأن ذلك ليس في الألحان الساذجة ، والأوزان الساذجة ، ولا في الإيقاع الساذج بل في الكلام .

والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن ، فكأنها محاكاة مُعَدَّة ، مثل من شَبَّه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد ، فإن هذه مطابقة يمكن أن تمال إلى الجانبيين : فيقال توثب الأسد الظالم ، أو توثب الأسد المِقدام ، فالأول يكون مهيناً نحو الدم ، والثاني يكون مهيناً

(١) ماني صاحب مذهب المانوية كان مصوراً كبيراً . ولعله يقصد بأصحاب ماني : أصحاب مدرسة ماني في التصوير ، كما يمكن أن يقصد المانوية ، أعني أتباع مذهب ماني الديني .

نحو المدح . فالمطابقة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمن شيء زائد ، وهذا نمط أوميرس . فأما إذا تركت على حالها ومثالها ، كانت مطابقة فقط . وكل هذه المحاكيات الثلاث إنما هي على الوجوه الثلاثة المذكورة سالفاً . فكان بعض الشعراء اليونانيين يشبهون فقط ، وبعضهم كماوميرس يحاكي الفضائل في أكثر الأمر فقط ، وبعضهم يحاكي كليهما : أعنى الفضائل والقبايح . ثم ذكر عادات كانت لهم في ذلك .

فهذه هي فصول المحاكاة ، ومن جهة ما يقصد بالمحاكاة : وأما المحاكيات فثلاثة : تشبيه ، واستعارة ، وتركيب . وأما الأغراض فثلاثة : تحسين ، وتقبيح ومطابقة .

## فصل

في الاخبار عن كيفية ابتداء نشأ الشعر وأصنافه

إن السبب المولد للشعر في قوة الانسان ، شيثان : أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا ، وبها يفارقون الحيوانات العُجُثم من جهة أن الانسان أقوى على المحاكاة من سائر الحيوانات<sup>(١)</sup> ، فان بعضها لا محاكاة فيه أصلاً ، وبعضها فيه محاكاة يسيرة : إما بالنغم كالبيغاء ، وإما بالشمائل كالقرد .

وللمحاكاة التي في الانسان<sup>(٢)</sup> فائدة ، وذلك في الإشارة التي تحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم فتقع موقع سائر الأمور المتقدمة على التعليم ، وحتى إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعاً جلياً ، وذلك لأن النفس<sup>(٣)</sup> تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها الأمر أفضل<sup>(٤)</sup> موقع . والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يُسرُّون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقدِّرة<sup>(٥)</sup> منها ، ولو شاهدوها أنفسهم لتنكبوا<sup>(٦)</sup> عنها ،

(١) ب ه : الحيوان . سائر : ناقصة في ه .

(٢) ه : الناس . (٣) ه : الأنفس تنشط .

(٤) — في م : فضل ، وقال في التعليق : لعلها أفضل .

(٥) في هامش ه : المنفور .

(٦) كذا في هامش ل ، و . وفي ب ه و : لتنطسوا .

فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاةً لغيرها إذا كانت أثقنت .

ولهذا السبب ما صار التعليم<sup>(١)</sup> لذيداً ، لا إلى الفلاسفة فقط ، بل إلى الجمهور ، لما في التعليم من المحاكاة ، لأن التعليم تصوير ما للأمر في رقعة النفس . ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التي هي أمثالها ، فان لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم ، بل إنما يلتذون حينئذ قريباً مما يلتذون من نفس [ كيفية ] النقش في كلفيته ووضعها وما يجري مجراه . والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً ؛ ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان ، فالت إليها الأنفس وأوجدتها .

فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية ، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع . وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً . وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته ، فمن كان منهم أعفّ مال إلى المحاكاة بالأفعال الحميلة وبما شاكلها ، ومن كان منهم أحسن نفساً مال إلى الهجاء . وذلك حين هجوا الأشرار . ثم كانوا إذا هجوا الأشرار بانفرادهم يصيرون إلى ذكر المحاسن والممادح لتصير الرذائل بازائها أقبح . فان من قال إن الفجور رذالة ، ووقف عليه ، لم يكن تأثير ذلك في النفس تأثيره لو قال : كما أن العفة جلالة وحسن حال .

قال : إلا أنه ليس لنا أن نسلّم ذكر الفضائل في الشعر لأحد قبل أوميرس وقبل أن بسط هو الكلام في ذكر الفضائل ؛ ولا ننكر أن يكون آخرون قد قرضوا الشعر بالفضائل ، ولكن أوميرس هو الأول والمبدأ .

ومثال أشعار المتقدمين من الهجاء قول بعضهم ما ترجمته : إن لهذا شبقاً وفسقاً وانتشار حال — وما يجري مجرى ذلك مما يقال في الأشعار المعروفة بـ « يامبو » ، وهي وزن يخص بالمجادلات والمطانزات والاضجارات من غير أن يقصد به إنسان بعينه ، وهو وزن ذو اثني عشر رجلاً ، وكان يستعمله شعراء « ديلاذا » و « فاروديا »<sup>(٢)</sup> .

(١) ه : التعليم .

(٢) في م : وايقا ودوياسنو ؛ ب : أولها دوياسنو ؛ و ه : وايعاودياسنو ! وفي =

ثم إن أوميرس وإن كان أول من قال طراغوديا قولاً يعتدُّ به وبسط الكلام في الفضائل ، فقد نهج أيضاً سبيل قول درا مطرايانات وهى فى معنى إيامبو ، إلا أنه مقصود به إنسان بعينه أو عدة من الناس بأعيانهم . ونسبة هذا النوع إلى قوموديا نسبة «أودوسيا» إلى طراغوديا ؛ يعنى أن كل واحد منهما أعم من نظيره وأقدم ، والثانيان أشد تفصيلاً وأبطأ زماناً ؛ وإنما تولدَا بعد ذلك .

ويذكر بعد هذا ما يدل عليه من كيفية الانتقال ، بحسب تأريخاتهم التى كانت لها ، من نوع إلى نوع إلى أن تفصل طراغوديا وقوموديا واستفادا الرونق التام . فان طراغوديا نشأ من ديثورمبو<sup>(١)</sup> القديمة . وأما قوموديا فنشأ من الأشعار الهجائية السخيفة المنشأة عند الأماثل الباقية — قال — إلى الآن فى الرساتيق الحسية .

ثم لما نشأ الطراغوديا لم تترك حتى اكملت بتغيرات وزيادات كانت تليق بطباعها ، ثم أضيف إليها الأخذ<sup>(٢)</sup> بالوجوه ، واستعملها الشعراء الذين مخطون الكلام بالأخذ بالوجوه ، حتى صار الشئ الواحد يفهم من وجهين : أحدهما من حيث اللفظ ، والآخر من حيث هيئة المنشد .

ثم جاء أسخيلوس القديم فخلط ذلك بالألحان ، فوقع للطراغوديات ألحاناً بقيت عند المغنين والرقاصين . وهو الذى رسم المجاهدة بالشعر ، يعنى المجاورة والمناقضة ، كما قيل فى « الخطابة » .

وسوفوقليس وضع الألحان التى يُدعَّب بها فى المحافل على سبيل الهزل والتطائر ، وكان ذلك قليلاً يسيراً فيما سلف .

ثم إنه نشأ من سَمَل ساطورى من بعد ؛ وساطورى من ربايعيات إيانبو . ثم استعمل ساطورى فى غير الهزل ، ونقل إلى الجد وذكر العفة .

وأظن أنا أن الربايعيات هى الأوزان القصيرة التى يكون كل بيت فيها من أربع قواعد ، وكل مصراع من قاعدتين . وليس يجب أن يصغى إلى الترجمة التى

= مخطوط ص ( = دار الكتب المصرية رقم ٩٨٤ ) : شعرا دمار وابفا ودياسبو ! وفى ج : شعراء ديلا د وابقاد دبابو ! — وقد أصلحناه كما ترى بحسب اليونانى ١٤٤٨ ١٣١ .  
(١) فى م : ايثورمبو . (٢) الأخذ بالوجوه = التمثيل .

دَكَتْ عَلَى أَنَّ الرِّبَاعِيَّاتِ هِيَ الَّتِي تَضَاعَفَ الْوِزْنُ فِيهَا أَرْبَعُ مَرَّاتٍ ، بَلِ التَّرْجُمَةُ الصَّحِيحَةُ مَا يَخَالِفُ ذَلِكَ ، فَإِنَّ ذَلِكَ النِّقْلَ يَدُلُّ عَلَى أَنَّ هَذِهِ الرِّبَاعِيَّةُ قَدِيمَةٌ وَتَشْبِيهُ الرِّقْصِ الْمُسَمَّى سَاطُورِيْقًا . وَالْأَقْدَمُ مِنَ الْأَشْعَارِ هُوَ الْأَقْصَرُ وَالْأَنْقَصُ ، وَالْمُسْتَعْمَلُ لِلرِّقْصِ هُوَ الْأَخْفُ . — قَالَ : وَإِنَّمَا سَمِّيَ هَذَا النُّوعُ سَاطُورِيًّا لِأَنَّ الطَّبَاعَ صَادَفَتْهُ مَلَأْنَمًا لِلرِّقْصِ الْمُسَمَّى سَاطُورِيْقًا . وَكَأَنَّ الطَّبَاعَ تَسَوَّقَ إِلَى هَذَا النُّوعِ مِنَ الْقَوْلِ ذَلِكَ النَّوعِ مِنَ الْوِزْنِ ، وَخُصُوصًا حِينَمَا كَانَتِ الْأَجْزَاءُ تَشْغُلُ بِوِزْنٍ ، وَهَذَا هُوَ أَنَّ تَلَحَّنَ فَيَكُونُ فِي كُلِّ جُزْءٍ مِنْ أَجْزَاءِ الْبَيْتِ الْمَوْزُونِ وَزْنٌ تَلَحِينِي .

قَالَ : وَالِدَّلِيلُ عَلَى أَنَّ ذَلِكَ طَبِيعِيٌّ أَنَّ النَّاسَ ، عِنْدَ الْمَحَادَلَاتِ وَالْمَنَازَعَاتِ ، رُبَّمَا ارْتَجَلُوا شَيْئًا مِنْهَا طَبْعًا ارْتِجَالًا لِمُبْلَغٍ مَصْرَاعٍ مِنْهُ وَهِيَ سِتَّةُ أَرْجُلٍ ، فَأَمَّا تَمَامُ الْوِزْنِ فَعَلِيَ مَا تَنْبَعُثُ إِلَيْهِ الْقَرِيحَةُ بِتَمَامِهَا .

وَإِنَّمَا يَقَعُ الْمُتَنَازِعُونَ فِي ذَلِكَ إِذَا انْحَرَفُوا فِي الْمَنَازَعَاتِ عَنِ الطَّرِيقِ الْمَلَأَمِ لِلْمُفَاوِضَةِ ، أَوْ مَالُوا عَنْهَا إِلَى مَحَبَّةٍ لِلتَّفَخِيمِ وَالزَّيْنَةِ ، فَإِنَّ الْعُدُولَ عَنِ الْمُبْتَدَلِ إِلَى الْكَلَامِ الْعَالِي الطَّبَقَةِ وَالَّتِي تَقَعُ فِيهَا أَجْزَاءُ هِيَ نَكْتٌ نَادِرَةٌ — هُوَ فِي الْأَكْثَرِ يَسْبَبُ التَّزْيِينَ ، لَا بِسَبَبِ التَّيْيِينِ . وَلَا يَشْكُ فِي أَنَّ النَّاسَ تَعَبُوا تَعَبًا شَدِيدًا حَتَّى بَلَّغُوا غَايَاتِ التَّزْيِينِ فِي وَاحِدٍ وَاحِدٍ مِنْ أَنْوَاعِ الْكَلَامِ .

وَالْقَوْمُ مَوْذِيَا يَرَادُ بِهَا الْمَحَاكَاةُ الَّتِي هِيَ شَدِيدَةُ التَّرْذِيلِ ، وَلَيْسَ بِكُلِّ مَا هُوَ شَرٌّ ، وَلَكِنْ بِالْجَنْسِ مِنَ الشَّرِّ الَّذِي يَسْتَفْحِشُ ، وَيَكُونُ الْمَقْصُودُ بِهِ الْاسْتِهْزَاءُ وَالِاسْتِخْفَافُ . وَكَانَ قَوْمُ مَوْذِيَا نَوْعًا مِنَ الْاسْتِهْزَاءِ ، وَالْهَزْلُ هُوَ حِكَايَةُ صَغَارٍ وَاسْتِعْدَادٍ سَمَاجَةٍ مِنْ غَيْرِ غَضَبٍ يَقْتَرِنُ بِهِ ، وَمِنْ غَيْرِ أَلَمٍ يَدْنِي يَحُلُّ بِالْحِكْمَى . وَأَنْتَ تَرَى ذَلِكَ فِي هَيْئَةِ وَجْهِ الْمُسَخَّرَةِ عِنْدَ مَا يَغْيَرُ سَخْتَهُ <sup>(١)</sup> لِيُطْنَزَ بِهِ مِنَ الْجَمَاعِ ثَلَاثَةُ أَوصَافٍ فِيهَا : الْقَبِيحُ لِأَنَّهُ يَحْتَاجُ إِلَى تَغْيِيرٍ <sup>(٢)</sup> عَنِ الْهَيْئَةِ الطَّبِيعِيَّةِ إِلَى سَمَاجَةٍ ، وَالنَّكَدُ لِأَنَّهُ يَقْصِدُ فِيهِ قَصْدَ الْمَجَاهَرَةِ بِمَا يَغْمُ عَنْ اعْتِقَادِ قَلَّةٍ مَبَالَاةٍ بِهِ وَعَنْ إِظْهَارِ إِصْرَارٍ عَلَيْهِ ، وَلِذَلِكَ فِي وَجْهِ النَّكَدِ هَيْئَةٌ يَحْتَاجُ إِلَيْهَا الْمُسْتَهْزِئُ . وَالثَّلَاثُ : الْخُلُوعُ عَنِ الدَّلَالَةِ عَلَى غَمٍّ ، لَا كَمَا فِي الْغَضَبِ ، فَإِنَّ الْغَضَبَ سَخْتَهُ مَرْكَبَةٌ مِنْ سَخْنَةٍ

(١) ب : سَجِيَّتُهُ .

(٢) هـ و : إِنْ تَغْيِيرٌ .

موقع متأذ ومغموم جميعاً ؛ وأما المستهزئ فسحته سحنة المنبسط والفرح دون المنقبض والمغموم أو المتأذى .

قال : فأما (١) مبدأ الأمر في حدوث طراغوديا وآخره فأمر مشهور لا يُخَوِّج إلى شرح .

وأما قوموديا فلما لم يكن من الأمور التي يجب أن يعتنى بها أهل العناية وأهل الفضل والرواية ، فقد وقع الجهل بنشأه (٢) ونُسى مبدؤه وكيفية تولده . وذلك أن المغنين لما أُذِن لهم ملك أسوس أن يستعملوا القوموديا بعد تحريمه (٣) إياه عليهم ، كانوا يستعملون شيئاً يخترعونه بارادتهم مما ليس له قانون شعري صحيح ولم يكن بجنتهم والقرب منهم من يستمد منه أشكال الأقوال الشعرية حتى كانوا يصادفون شعراً ويكسبونه (٤) غناء وإيقاعاً فكانوا يقتصرون على بعض الوجوه الموزونة من الأقاويل القديمة أو من جهة الاستعانة بصناعة الأخذ بالوجوه . فكان (٥) أمثال هؤلاء لا يتحققون المعرفة بالقوموديا في وقتهم ، فكيف (٦) يكون حالهم في تحقيق نسبة قوموديا إلى من سبقهم !

## فصل

في مناسبة (٧) مقادير الأبيات مع الأغراض ، وخصوصاً في طراغوديا وبيان أجزاء طراغوديا

إن إجادة الخرافات هي تقفيها بالبسط دون الإيجاز ، فذلك يتم أكثره في الأعاريض الطويلة ، فان قوماً من الآخرين لمسا تسلطوا على بلد من بلادهم وأرادوا أن يتداركوا الأشعار القصار القديمة ردوها إلى الطول وتبسطوا في إيراد الأمثال والخرافات . ولذلك رفضوا إيامبو لقصره .

(١) هـ : وأما . (٢) هـ : بنسبه .

(٣) إياه : ناقصة في هـ .

(٤) هـ : ويكونه ؛ ل : ويكتبونه .

(٥) هـ : وكانوا . (٦) هـ : وكيف .

(٧) هـ : مناسبات .

وأما وزن أفى <sup>(١)</sup>، وهو أيضاً إلى القِصَر، فانه من ستة عشر رجلاً، فشبهوه بطراغوديا، وزادوه طولاً - وهو نوع من الشعر تذكر فيه الأقاويل المطربة المفرحة لحدوثها وغرابتها وندرتها؛ وربما استعملت المشوريات والعظات. وينبغي أن يكون الوزن بسيطاً، أى من إيقاع بسيط، فان ذلك أوقع من الذى يكون من إيقاع مركب. ولتكن الأوزان البسيطة موقفة توقيتات مختلفة لكل شئ بحسبه. وأما ما سوى هذين الوزنين فيكاد بعض الناس يجوز مدّ الوزن فى الطوال ما تسعه <sup>(٢)</sup> مدة يوم واحد، لكن أفى مع ذلك لم يحدد قدره فى تكثيره إلى قدر لا يجاوز، ولذلك اختلف عندهم.

قال: ولكنه وإن كان قد زيد الشعر هذه الزيادة فى آخر الزمان، فقد كانت الطراغوديات فى القديم على المثال المذكور، وكذلك القول فى أفى.  
وأما أجزاء أفى وطراغوديا فقد كان بعضها المشتركة بينها، وبعضها ما يخص الطراغوديات. فانه ليس كل ما يصلح لطراغوديا يصلح لأفى.  
وأما السداسيات والقوموذيات فيؤخر القول فيها. فان المديح وما يحاكي به الفضائل أولى بالتقديم من الهجاء والاستهزاء.

ولنحدد الطراغودية فنقول: ان الطراغودية هى محاكاة فعل كامل الفضيلة على المرتبة، بقول ملائم جداً، لا يختص بفضيلة فضيلة جزئية، تؤثر فى الجزئيات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل - محاكاة تنفعل لها النفس برحمة وتقوى. وهذا الحد قد بُسِّن فيه أمر طراغوديا بياناً يدل على أنه يذكر فيه الفضائل الرفيعة كلها بكلام موزون لذيذ، على جهة تميل النفس إلى الرقة والتقية. وتكون محاكاتها للأفعال <sup>(٣)</sup>، لأن الفضائل والملكات بعيدة عن التخيل وإنما المشهور من أمرها أفعالها. فيكون طراغوديا يقصد فيه لأجل هذه الأفعال أن يكمل أيضاً بإيقاع آخر واتفاق نغم ليتم به اللحن. ويجعل له من هذه الجهة إيقاع زائد على أنواع أوزانه فى نفسه. وقد يعملون عند إنشاء طراغوديا باللحن أموراً أخرى من الاشارات والأخذ بالوجوه تتم بها المحاكاة.

(١) أفى = ἐποπία = الملحمة.

(٢) هامش و: يسعه، وفى بقية المخطوطات: يشغل.

(٣) ه: الأفعال.

أقول أجزاء طراغوديا هو المقصود من المعاني المتخيلة والوجيهة ذات الرونق . ثم يُبنى عليها اللحن والقول . فانهم إنما يحاكون باجتماع هذه . ومعنى القول : اللفظ الموزون . وأما معنى اللحن فالقوة التي تظهر بها كيفية ما للشعر كله من المعنى . ومعنى القوة هو أن التلحين والغناء الملائم لكل غرض هو مبدأ تحريك النفس إلى جهة المعنى ، فيحسن له (١) معه التفتن ، وتكون فيه هيئة دالة على القدرة ، لأن التلحين فعل ما ، ويتشبه به بالأفعال التي لها معان . إذ قلنا إن الحدة من النغم تلائم بعضاً من الأحوال المستدرج اليها ، والثقيل (٢) يلائم أخرى . وكذلك أجزاء الألحان تلائم أحوالاً أحوالاً ، ويكون من الألحان في أمور متحدث بها عند أناس ينشدون ويغنون على الهيئة التي يضطر أن يكون عليها صاحب ذلك الخلق وذلك الاعتقاد الذي يصدر عنه ذلك الفعل . فلذلك يقال إنه أنشد كأنه واحد ممن له ذلك المعنى في نفسه ، أو واحد شأنه أن يصير بتلك الحال . ونحو هيئات المحدث نحوان : نحو يدل على خلق ، كمن يتكلم كلام غضوبٍ بالطبع أو كلامٍ حلیم ؛ ونحو يدل على الاعتقاد كمن يتكلم كلام متحقق ، أو من يتكلم كلام مرتاب . وليس لهيئات الأداء قسم غير هذين . ويكون الكلام الخرافي الذي يعبر عنه المنشد محاكاةً على هذه الوجوه . والخرافة هو تركيب الأمور (٣) والأخلاق بحسب المعتاد للشعراء (٤) والموجود فيهم . ويكون كلُّ منشدٍ هو كواحد من المظهرين (٥) عن اعتقادهم الجدل : فانه وإن هزل حقاً فينبغي أن يظهر جدياً ، ويظهر مع ذلك هيئة دقة فهم ، فانه ليس هيئة من يعبر عن معنى معقول عبارة كالحبر المسرود — هو هيئة من يعبر عنه ويُظهر أنه شديد الفهم في وقوفه عليه والتحقيق لما يؤديه منه . وكما أن للخطابة على الاطلاق أجزاء ، مثل الصدر والاقتصاص والتصديق والخاتمة — كذلك كان للقول الشعري عندهم أجزاء . وأجزاء الطراغوديا بالتامة

(١) ه : معنى .

(٢) ه م : والثقل .

(٣) و : الأمور ، ه : للأمور ، ل : الأمر .

(٤) ل ب : للشعراء ، ه و : في الشعراء .

(٥) عن : ناقصة في ه .

عندهم ستة : الأقوال الشعرية والخرافية والمعاني التي جرت العادة بالحث عليها ،  
والوزن ، والحكم ، والرأى بالدعاء إليه ، والبحث والنظر ، ثم اللحن . فأما الوزن ،  
والخرافة ، واللحن : فهي ثلاثة بها تقع المحاكاة . وأما العبارة والاعتقاد ، والنظر فهو  
الذي يقصد محاكاته . فيكون الحزآن الأولان له : أحدهما ما يحاكى ، والثاني  
ما يحاكى . ثم كل واحد منهما ثلاثة أقسام ؛ ويكون المحاكى أحد هذه الثلاثة ،  
والمحاكى به أحدثلك الثلاثة . والمحاكيات : أما العادة الحميلة والرأى الصواب فأمر  
لا بد منه . وأما النظر فهو كالاحتجاج والابانة لصواب كل واحد من العادة والخرافة ؛  
ويؤدّى بالوزن واللحن ، وكذلك الابانة لصواب الاعتقاد : تؤدى بالوزن واللحن .

وأعظم الأمور التي بها تتقوم طراغوديا هذه . فان طراغوديا ليس هو  
محاكاة للناس أنفسهم ، بل لعاداتهم وأفعالهم وجهة حياتهم وسعادتهم . والكلام  
فيه (١) في الأفعال أكثر من الكلام فيه في الأخلاق . وإذا ذكروا الأخلاق  
ذكروها للأفعال ، فلذلك لم يذكروا الأخلاق في الأقسام ، بل ذكروا العادات  
التي تشتمل على الأفعال والأخلاق اشتمالاً على ظاهر النظر . لأنه لو قيل :  
« الأخلاق » ، لكان ذلك لا يتناول الأفعال . وذكر الأفعال ضروري في  
طراغودياتهم ؛ وذكر الأخلاق غير ضروري فيه . فكثير من طراغوديات كانت  
لهم يتداولها الصبيان فيما بينهم يذكر فيه الأفعال ، ولا يفتن معها لأمر الأخلاق .  
وليس كل إنسان يشعر بأن الفضيلة هي الخلق ، بل يظن أن الفضيلة هي الأفعال .  
وكثير من المصنفين في الفضائل والشاعرين فيها لم يتعرضوا للأخلاق ، بل إنما  
يتعرضون لما قلنا .

وإن كان التعرض للخرافات والعادات والمعاملات وغيرها وجمعها في  
الطراغوديات مما قد سبق إليه أولوهم وقصر عنه من تخلف ووقع في زمان المعلم  
الأول ، فكأن المتأخرين لم يكونوا يعملون بالحقيقة طراغوديا ، بل تركيباً ما من  
هذه الأشياء لا يؤدّى إلى الهيئة الكاملة لطراغوديا ، فان المعمول قديماً كانت  
فيها خرافات واقعة وكان سائر ما تقوم به الطراغوديا موجوداً فيه ، وكان يؤثر  
أثراً قوياً في النفس حتى كان يعزى المصابين ويسلّى المغمومين .

(١) هـ : فيها .

وأجزاء الخرافة جزآن : « الاشتمال » وهو الانتقال من ضد إلى ضد ، وهو قريب من الذى يسمى فى زماننا « مطابقة » ، ولكنه كان يستعمل فى طراغوذياتهم فى أن ينتقلوا من حالة غير جميلة إلى حالة جميلة بالتدريج ، بأن تقبَّح الحالة الغير الجميلة وتحسَّن بعدها الجميلة - وهذا مثل الخلف والتوبيخ والتقرير .

والجزء الثانى : « الدلالة » ، وهو أن يقصد الحالة الجميلة بالتحسين ، لا من جهة تقبيح مقابلها .

وكان القدماء من شعرائهم على هذا أقدر منهم على الوزن واللحن ، وكان المتأخرون على إجادة الوزن واللحن أقدر منهم على حسن التخيل بنوعى الخرافة . فالأصل والمبدأ هو الخرافة ، ثم بعدها استعمالها فى العادات ، على أن يقع مقارباً من الأمر حتى تحسن به المحاكاة ، فان المحاكاة هى المفرحة . والدليل على ذلك أنك لا تفرح بانسان ولا عابد صنم<sup>(١)</sup> يفرح بالصنم المعتاد وإن بلغ الغاية فى تصنيعه وتزيينه ما تفرح بصورة منقوشة محاكية . ولأجل ذلك أنشئت الأمثال والقصص .

والثالث من الأجزاء هو « الرأى » : فان الرأى أبعد من العادات فى التخيل ، لأن التخيل مُعَدُّ نحو قبض النفس وبسطها ، وذلك نحو ما يشاق أن يفعل فى أكثر الأمر ؛ وكأن الكلام الرأى<sup>(٢)</sup> المحمود عندهم هو ما اقتدر فيه على محاكاة الرأى ، وهو القول المطابق للموجود على أحسن ما يكون .

وبالجملة ، فان الأولين إنما كانوا يقررون الاعتقادات فى النفوس بالتخيل الشعرى . ثم نبغت الخطابة بعد ذلك فزاووا تقرير الاعتقادات فى النفوس بالاقناع . وكلاهما متعلق بالقول . ويفارق القول فى الرأى القول فى العادة والخلق أن أحدهما بحث على إرادة ، والآخر بحث على رأى فى أن شيئاً موجود

(١) لعل ابن سينا فهم من الترجمة بـ « صنم » أنه صنم للعبادة ؛ على أن المقصود فى نص أرسطو : الرسم ، اللوحة ؛ لكن ترجمة متى بن يونس هى التى ظلت ، فقال هذه العبارة الغريبة : عابد الصنم !

(٢) فى م كذا ؛ وفى خ : الرأى . - والكلمة نسبة إلى : الرأى .

أو غير موجود ، ولا يتعرض فيه للدعوة<sup>(١)</sup> إلى إرادته أو الهرب منه . ثم لا تكون العادة والخلق متعلقين بأن شيئاً موجود أو غير موجود<sup>(٢)</sup> ، بل إذا ذكر الاعتقاد في الأمر العادى ذكر ليطلب أو ليهرب منه . وأما الرأى فانما يبين الوجود أو اللاوجود فقط ، أو على نحو .

والرابع : « المقابلة » ، وهو أن يجعل للغرض المفسر وزناً يقول به ، ويكون ذلك الوزن مناسباً إياه . وأن تكون التغييرات الجزئية بذلك الوزن تليق به : قرب شيء واحد يليق به الطي<sup>(٣)</sup> في غرض ، وفي غرض آخر يليق به التلصيق<sup>(٤)</sup> وهما فعلاان يتعلقان بالايقاع يستعملهما .

وبعد الرابعة : « التلحين » ، وهو أعظم كل شيء وأشدّه تأثيراً في النفس . وأما « النظر والاحتجاج » فهو الذى يقرر في النفس حال المقول ووجوب قبوله حتى يتسلى عن الغم وينفعل الانفعال المقصود بطراغوديا . ولا يكون فيها صناعة ، أى التصديق المذكور في كتاب « الخطابة » فان ذلك غير مناسب للشعر . وليدس طراغوديا مبنيّاً على المحاورة والمناظرة ، ولا على الأخذ بالوجوه . والصناعة أعلى درجة من درجات الشعر ، فان الصناعة هى تفيد الآلات التى<sup>(٥)</sup> بها يقع التحسين والنافعات معها . والشعر يتصرف على تلك تصرفاً ثانياً ؛ والصانع الأقدم رأس من الصانع الذى يخدمه ويتبعه .

واعلم أن أصول التخيلات مأخوذة من الخطابة على أنها خدم للتصديقات وتوابع ، ثم التصرف فيها بحسب أنه أصل هو للشعر ، وخصوصاً للطراغوديات<sup>(٦)</sup> .

## فصل

في حسن ترتيب الشعر ، وخصوصاً الطراغوديا ؛ وفي أجزاء الكلام

المخيل الخرافى في طراغوديا<sup>(٧)</sup>

وأما حسن قيام الأمور التى يجب أن توجد في الأشعار ، فينبغى أن نتكلم فيه ، فان ذلك مقدمة طراغوديا وأعم<sup>(٨)</sup> منه وأعلى مرتبة .

(١) الدعوة : ناقصة في ه .

(٢) أو غير موجود : ناقصة في أحمد خان . وفي م يتكرر : ولا يتعرض ... منه .

(٣) و : الظن . (٤) ه ب : التصديق .

(٥) ل : فيها يقع ؛ و : منها . (٦) ه : للطراغوديا .

(٧) في خ ، م : اطراغوديا (٨) ب و : وأحكم .

فان طراغوديا أيضاً يجب أن تكون كاملةً فيما تعمل<sup>(١)</sup> من المحاكاة ،  
وأن تعظم الأمر الذى تقصده . فان تلك المعانى قد يقال قولاً مرسلًا من غير  
الرونق والفخامة والحشمة . واستعمال طراغوديا إذن بسبب التعظيم والتكميل للتخييل .  
وكلُّ تمامٍ وكلِّ فله مبدأ ، ووسط ، وآخر . والوسط مع وقبل . والمبدأ قبل ،  
وليس يجب أن يكون مع . والآخر مع ، وليس يجب أن يكون قبل شئ .  
والجزء الفاضل هو الوسط ، وإن كان من جهة المرتبة قد يكون بعد . وكذلك ،  
فان الشجعان المقدّمين إنما يفضلون إذا لم يجبنوا فيكونوا فى أخريات الناس ،  
ولم يتهوروا فيكونوا فى أول الرعيل . وكذلك الجيد<sup>(٢)</sup> فى الحيوان إنما هو المتوسط .  
وكل أمر<sup>(٣)</sup> جيد ، مما فيه تركيب ، هو الذى لا يتركب منه شئ ، بل  
يتركب هو من الأطراف فيعتدل . وليس يكفى أن يكون المتوسط فاضلاً لأنه  
وسط فى المرتبة فقط ، بل يجب أن يكون وسطاً فى العِظَم ، فان المقدار الفاضل  
هو الوسط فى العِظَم .

فيجب أن تكون أجزاء طراغوديا هى المتوسطة فى العِظَم . ولذلك فان  
الحيوان الصغير ليس بهيئاً ، والتعليم القصير المدة الذى يخلط الكل بعضه ببعض  
ويردّه إلى واحدٍ لقصره ليس بجيد ، ويكون كمن يرى حيواناً من بُعدٍ شديد فانه  
لا يمكن أن يراه ، ولا أيضاً يمكن أن يراه وهو شديد القرب ، بل المتوسط هو  
السهل الادراك السهل الرؤية . كذلك يجب أن يكون الطول فى الخرافات محصلاً  
ومما يمكن أن يحفظ فى الذكر . وأما طول الأقاويل التى يتنازع فيها والتصديقات  
التي للصناعة<sup>(٤)</sup> الخطائية فان ذلك غير محصّل ولا محدود ، بل بحسب مبدأ  
المحاورة<sup>(٥)</sup> فيه . وأما طراغوديا فانه شئ محصّل الطول والوزن . ولو كان مما  
يكون بالمجاهدة والمفاوضة ، لكانت تلك المفاوضة لاتحدّد بنفسها إلا أن يقتصر  
بها على وقت محدود يحدد بفنجان الساعات<sup>(٦)</sup> . وكذلك لا يجب أن يوكل أمر

(١) ه : يعلم . (٢) ه : الحد .

(٣) م : وكلما هو أمر جيد مما فيه تركيب ... (٤) ل : فى الصناعة .

(٥) م : المجارة - وهو تحريف ؛ والصواب عن خ .

(٦) فنجان الساعات : فارسية الأصل : بنگمان = clepsydra = اقلافسودرا .

ورد فى ياقوت ٣٨٣/١ : « وعلى أحد أبواب هذه الكنيسة فنجان للساعات ، =

تقدير طول القصائد إلى مدة المفاوضات ، بل يجب أن يكون لها طول وتقدير معتدل كالطبيعي ، وأن تكون الاشتمالات التي فيه ، التي ذكرنا أنها توجب الانتقالات ، محدودة الأزمنة ، لا كما ظن ناس أنه إنما كان القصد في الطراغودية الكلام في معنى بسيط .

ولا يلتفت إلى جميع ما يعرض للشيء فيطول فيه ، فإن الواحد تعرض له أمور كثيرة ، ولذلك لا يوجد أمر واحد له عرض واحد . وكذلك للواحد الجزئي أفعال جزئية بغير نهاية . ولهذا ما يكون الشيء واحد الفعل بالنوع غير واحده بانقسامه بأعراضه وأحوال تقترن به بشخصه<sup>(١)</sup> . ومن هنا وقع الشك لكثير في كون الواحد كثيراً . بل يجب أن يراعى خطأ واحداً من الفعل ويتكلم فيه ولا يخلط أفعالاً بأفعالٍ وأحوالاً بأحوال . فانه كما يجب أن يكون الكلام محدوداً من جهة اللفظ ، كذلك يجب أن يكون محدوداً من جهة المعنى ، ويكون فيه من المعاني قدر يوافق الغرض ولا يتعداه إلى أحوال وأعراض للمقول فيه خارجة عنه كما كان يفعل بعض من ذكر . وأما أوميروس فانه كان يخالفهم ويلزم غرضاً واحداً . ونعم ما فعل ذلك ! سواء كان اعتبر فيه الواجب بحسب الصناعة — فإن كل صناعة تقصد غاية واحدة أو غايات محدودة — أو الواجب بحسب الطبيعة ، فإن الطبيعة تقصد غاية واحدة أو غايات محدودة . وأورد لهذا أمثلة في شعر أوميروس : أنه لما ذكر إنساناً أو حرباً لم يذكر من أحوال ذلك الإنسان أو الحرب وما عرض له من الحصومات ولحقه<sup>(٢)</sup> من النكبات إلا المتعلق بالغرض الخاص الذي نحاه .

= يعمل ليلاً ونهاراً دائماً اثنتي عشرة ساعة ؛ وفي القزويني ٤٠٧/٢ : « وبها فنجان الساعات اتخذ فيه اثنا عشر باباً لكل باب مصراع طوله شبر على عدد الساعات : كلما مرت ساعة من ساعات الليل أو النهار انفتح باب وخرج منه شخص ، ولم يزل قائماً حتى تم الساعة ، فإذا تمت الساعة دخل ذلك الشخص ورد الباب وانفتح باب آخر وخرج منه شخص آخر على هذا المثال » (راجع دوزي Dozy : « تكلمة المعاجم العربية » ٢٨٣/١) .

(١) ه : شخصية .

(٢) ه ب : لحقته .

فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة : أن يكون مرتباً فيه ،  
أولاً ووسط وآخر ؛ وأن يكون الجزء الأفضل في الأوسط ؛ وأن تكون المقادير  
معادلة ؛ وأن يكون المقصود محدوداً لا يتعدى ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك  
الوزن ؛ ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض ، فإن الشيء الذي  
حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله . وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كل ،  
ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالأجزاء ، ولا يكون كلاً عندما لا يكون الجزء  
الذي للكل .

واعلم أن المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء ،  
بل الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكناً في الأمور وجوده أو لمسا وجد ودخل  
في الضرورة . وإنما كان يكون ذلك لو كان الفرق بين الحرافات والمحاكيات  
الوزن فقط . وليس كذلك ، بل يحتاج إلى أن يكون الكلام مسدداً نحو أمر  
وُجِدَ أو لم يوجد . وليس الفرق بين كتابين موزونين لهم : أحدهما فيه شعر ،  
والآخر فيه مثل ما في « كليله ودمنة » وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى لو لم يكن  
لما يشاكل « كليله ودمنة » وزن ، صار ناقصاً لا يفعل فعله ، بل هو يفعل فعله  
من إفادة الآراء التي هي نتائج وتجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود  
وإن لم يوزن . وذلك لأن الشعر إنما المراد فيه التخيل ، لا إفادة الآراء كما كان  
فات الوزن نقص التخيل . وأما الآخر فالغرض فيه إفادة نتيجة التجربة ، وذلك  
قليل الحاجة إلى الوزن . فأحد هذين يتكلم فيما وجد ويوجد ، والآخر يتكلم  
فيما وجوده في القول فقط . ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام  
الآخر ، لأنه أشد تناولاً للموجود وأحكم بالحكم الكلي . وأما ذلك النوع من  
الكلام فإنما يقول في واحد على أنه عارض له وحده ؛ ويكون ذلك الواحد  
قد اخترع له اسم واحد فقط ، ولا وجود له . — ونوع منه يقول في اقتصاص  
أحوال جزئية قد وجدت ، لكنها غير مقولة على نحو التخيل .

وأما الجزئيات التي يتكلم فيها الشعراء كلاماً يخلطونه بالكلي ، فإنها موجودة  
كجزئيات الأمور التي تحدث عنها في قوموديا مما وجدت ، وليست كجزئيات

الأمر التي في إيامبو العامة . فان تلك الجزئيات تقرض<sup>(١)</sup> قرضاً أيضاً ، ولكن بدل معنى كلي على النحو الذي يسمى تبديل الاقتضاب . وأما في طراغوديا فإن النسبة إنما هي إلى أسماء موجودة ، والموجود والممكن أشد إقناعاً للنفس ، فان التجربة أيضاً إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع ، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود ما يقدر كونه . وقد كان يستعمل في طراغوديا أيضاً جزئيات في بعض المواضع مخترعة تسمى على قياس المسميات الموجودة ، ولكن ذلك من النادر القليل . وفي النوادر قد كان مخترع اسم شيء لا نظيره<sup>(٢)</sup> في الوجود ، ويوضع بدل معنى كلي ، مثل جعلهم الخير كشخص واحد وإطناهم في مدحه . وذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يخترعون لها الاسم ، وليس نفع ذلك في التخيل بنفع قليل .

ولكن<sup>(٣)</sup> لا يجب أن يوقف على الطراغوديا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو ، فان هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع<sup>(٤)</sup> ، فان الشاعر إنما يجوز<sup>(٥)</sup> شعره لا بمثل هذه الاختراعات ، بل إنما يجوز قرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالخيالات وخصوصاً للأفعال . وليس شرط كونه شاعراً أن يخيّل لما كان فقط ، بل ولما يكون ولما يقدر كونه وإن لم يكن بالحقيقة . ولا يجب أن يحتاج في التخيل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة ، ولا أن يتم بأفعال دخيلة مثل أخذ الوجوه ، وهي أفعال يؤثر بعض الشعراء أو الرواة إيرادها مع الرواية حتى يخيّل بها القول ، فان ذلك يدل على نقصه وعلى أن قوله ليس يخيّل الانفعال ، وإنما يضطر إلى ذلك من الشعراء : أما الرذال منهم فلضعفهم ، وأما المفلقون فلمقابلة الأخذ بالوجوه بأخذ الوجوه . وأما إذا قابلهم الشعراء المفلقون دون هؤلاء لم يبسطوا الخرافات خالطين إياها بأمثال هذه ، وإنما أوردوها موجزين منقحين<sup>(٦)</sup> .

(١) و : يعرض فيها فرضاً ؛ ب : تفرض فرضاً . وفي هـ بغير نقط .

(٢) هـ : مثيل له من الوجود . (٣) هـ : ولكنه .

(٤) هـ : الطباع . (٥) هـ : يجب .

(٦) هـ : مستفتحين .

وربما اضطروا في الطراغوذيات أيضاً إلى أن يتركوا محاكاة الأفعال الكاملة ومالوا إلى الخزيات<sup>(١)</sup> ، وذلك أكثره في الجزء الرأي<sup>(٢)</sup> . وقد يخلط بعض ذلك ببعض الوجوه الأخر كأنها قد دخلت بالاتفاق لتعجب . فان الذي يدخل بالاتفاق ويقع بالبخت يتعجب منه . وكثير من الحرافات يكون خالياً عن النفع في التخيل ، وربما كان بعضها مشتبهاً متداخلاً به ينجح ، كما أن الأفعال من الناس أنفسهم بعضها ينال به الغرض ببساطته وبكونه واحداً متصلاً ، وبعضها إنما ينال به الغرض بتركيب وتخليط . والمشتبك المشتجر<sup>(٣)</sup> من الحرافات ما كان متفتناً في وجوه الاستدلال والاشتمال ، وبذلك ينقل النفس من حال إلى حال . وإن كل اشتمال واستدلال يراد به نقل النفس إلى انفعال عن انفعال بأن تخيل سعادة فتنبسط أو شقاوة فتتقبض ، فان الغايات الدنيوية<sup>(٤)</sup> هاتان . وأحسن الاستدلال ما يتركب بالاشتمال . وقد يستعمل الاستدلال في كل شيء ويكون منه خرافة ، لكن الأليق بهذا الموضع أن يكون الاستدلال على فعل ، فان مثل هذا الاستدلال أو ما يجري مجراه من الاشتمال هو الذي يؤثر في النفس رقة أو مخافة ، كما يحتاج اليه في طراغوذيا ؛ ولأن التحسين وإظهار السعادة والتقبيح وإظهار الشقاوة إنما يتعلق في ظاهر المشهور بالأفعال ، وإنما تكون لناس كانوا يستدل منهم<sup>(٥)</sup> ويحاكي بهم آخرون يجرون مجراهم في الفعل . فأجزاء الخرافة بالقسمة الأولى جزآن : الاستدلال ، والاشتمال . وها هنا جزء آخر يتبعهما في طراغوذيا وهو التهويل وتعظيم الأمر وتشديد الانفعال ، مثل ما يعرض عند محاكاة الآفات الشاملة كالموتان والطوفان وغير ذلك . فهذه أنواع طراغوذيا<sup>(٦)</sup> .

(١) في م : الحرافات — وهو تحريف ، والتصويب عن أحمد خان .

(٢) كذا في م ، وفي أحمد خان : الذاتي

(٣) ب : المشتجر ؛ ه : المستجيد ؛ و : المتحير . ويقول مرجوليوث : لعله يجب أن يكون : التشاجر ؛ ولا داعي لهذا الفرض ، لأن قوله المشتجر بمعنى المشتبك قبله ، فهو مرادف لزيادة الايضاح .

(٤) ه : الدنياوية . (٥) ه : يستبدل ... مجراه .

(٦) ه : الطراغوذيا . — فهذه : في ه ب : فهذا .

## فصل

في أجزاء طراغوديا بحسب الترتيب والانشاد ، لا بحسب المعاني  
ووجوه من القسمة أخرى ، وما يحسن من التدبير في كل جزء  
وخصوصاً ما يتعلق بالمعنى .

قد كان عندهم لكل قصيدة من طراغوديا أجزاء تترتب عليه في ابتدائها  
ووسطها وانتهائها . وكان ينشد بالغناء الرقصي ، ويتولاه عدة . فكان جزؤه الذي  
يقوم مقام التشبيب في شعر العرب يسمى «مدخلا» . ثم يليه جزء هناك يبتدىء به  
معه الرقاص يسمى «مخرج الرقاص» . ثم جزء آخر يسمى «مجاز» هؤلاء .  
وهذا كله كـ «الصدر» في الخطبة . ثم يشرعون فيما يجري<sup>(١)</sup> مجرى «الاقتصاص»  
و «التصديق»<sup>(٢)</sup> في الخطابة ، فيسمى «التقويم» . ثم كان تختلف أحوال  
ذلك في مساكنهم وبلادهم وإن كان لا يخلو من «المدخل» و «مجاز» المغنين .  
فالمدخل : هو جزء كلي يشتمل على أجزاء وفي وسطه يبتدىء الملحنون  
بجماعتهم .

والمخرج : هو الجزء الذي لا يلحن بعده الجماعة منهم .  
وأما المجاز : فهو الذي يؤديه<sup>(٣)</sup> المغنون بلا لحن ، بل بايقاع .  
وأما التقويم : فهو جزء كان لا يؤدى بنوع من الإيقاع يستعمل فيما  
سواه ، بل يؤدى بنشيد تَوْحِيٍّ لا عمل معه إيقاعي<sup>(٤)</sup> إلا وزن الشعر .  
وكل ذلك ينشده جماعة الملحنين . فهذا نوع قسمة الطراغوديا .  
ونحو آخر أن بعض أجزاء طراغوديا يعطى ظناً مخيلاً لشيء ويميل الطبع  
إليه ؛ وبعضها يعطى النفس ما يحذره ويحفظه على سكونه ويقبضه عن شيء .  
ويجب في تركيب الطراغوديا أن يكون غير تركيب بسيط ، بل يجب أن يكون

(١) هـ : جرى .

(٢) م : التصديق ( وهو تحريف مطبعي ) ... يسمى التقويم . — والتصويب  
عن خ ( = نسخ أحمد خان باستانبول ) .

(٣) في م : يؤدونه . والتصويب عن خ .

(٤) هـ : ايقاع .

فيه اشتباك ، وقد عرفته ؛ ويكون<sup>(١)</sup> ذلك مما يخيل خوفاً مخلوطاً بحزن بمحاكاته . فان هذه الجهة من المحاكاة هي التي تخص كل طراغوديا ، وبها تقدر النفس لقبول الفضائل . وليس يجب أن تكون النقلة فيها كلها من سعادة إلى سعادة : فالشجعان<sup>(٢)</sup> لا يقنعون بمزاولة السعادة والبراءة من الخوف والغم ومزاولة الأفعال التي لا صعوبة فيها ، كما لا يقنع الكدود بدوام الشقاوة ؛ ومثل هذا لا يخيل في النفس انفعالا يعتد به من رقة أو حزن أو تقية . ولا يكون فيه محاكاة شقاوة الأشرار وإنما تحدث الرقة من أمثال ذلك ، وكذلك الحزن والخوف ؛ وإنما يحدث التفجع من محاكاة الشقاوة لمن لا يستحق ، والخوف يحدث عند تخيل المضر . وإنما يراد محاكاة الشقاوة لهذه الأمور ولإظهار زلة من حاد عن الفضائل .

فينبغي في الطراغوديا أن يبدأ بمحاكاة السعادة ، ثم ينتقل إلى الشقاوة وتحاكى لترتد عن طريقها وتميل النفس إلى ضدها . ولا تذكر الشقاوة التي تتعلق بجور من الخائر على الشقي ، أو التي تتعلق ببيغيه ، بل التي تتعلق بغلظة وضلالة عن سبيل الواجب وذهابه عن الذي فضله أكثر ، ويكون الاستدلال مطابقاً لذلك .

وذكر أن الأولين القدماء كانوا يستهينون<sup>(٣)</sup> في الخرافات حتى يتوصلوا إلى الغرض ؛ وأما المحدثون بعدهم فقد مهرؤا حتى إنهم يبلغون الغرض في طراغوديا بقول معتدل . وذكر له أمثالا ، وذكر قوماً أحسنوا النقلة المذكورة .

وأما الطراغوديات الجهادية فقد ذكر أنها يدخلها المغضبات في تقويمها<sup>(٤)</sup> وذكر له مثالا<sup>(٥)</sup> . وقد كان نوع من الطراغوديات الجهادية القديمة قد يتعدى فيها إلى ذكر النقائص . وكان السبب فيه ضعف نخبة الشعراء الذين كانوا يقولون أشعار التعبد فكانوا يقعون في مخالفتهم ، فلم يكن ذلك طراغوديا صرفة ، بل مخلوطة بقوموديا . وكان شعر هؤلاء شعر المعاذير<sup>(٦)</sup> ، مثل رجلين سماهما :

(١) ه : بل تقبضه . (٢) و : فان الشجعان .

(٣) ب : يسهبون ؛ ل و : يشهون ؛ ه : ما يستهينون .

(٤) خ : تقويمها بها . (٥) خ ، م : مثال .

(٦) هكذا في خ ؛ وفي م : المعادين .

فانهما لما صارا في آخر أمرهما من النساك المتقين أنشدا في المراثي أشياء لاتناسب ،  
فكانا لا يخيلا أن أيضاً بالمفزعات والمخزعات ويوردان في تقويم الأمر ما يورده  
الشعراء المفلقون .

ويجب أن لا تكون الخرافة ماردةً مورد الشك حتى تكون كأنها تفسر  
على التخيل ، فان هذا أولى بأن يخيّل جداً<sup>(١)</sup> كما كان يفعله فلان ، وإن  
كان فعله غير مخلوط بصناعة تصديقية وشيء يحتاج إلى مقدمات . وقد كان  
بعضهم يقدمون مقدمات شعرية للتعجيب بالتشبيه والمحاكاة فقط دون القول  
الموجّه نحو الانفعال .

فيجب في الشعر أن يحاكي الأفعال المنسوبة إلى الأفاضل وإلى الممدوحين  
من الأصدقاء بما يليق بهم وبمقابلها للأعداء ، وأحدهما مدح والآخر ذم .  
وأما القسم الثالث فتشبيهه<sup>(٢)</sup> صرف . وأما عدو العدو ، وصديق الصديق ،  
وصديق العدو ، وعدو الصديق — فليس يكون ممدوحاً أو مذموماً لذلك ،  
بل لأن يكون مع ذلك صديقاً أو عدواً ويكون المدح بذكر أفعال تصدر عن  
علم . وأما علم بلا فعل وفعل بلا علم فلا يحسن به مدح أو ذم . وإذا مدح<sup>(٣)</sup>  
لذلك أو ذم ، استقدر القول ونسب إلى السفسافية<sup>(٤)</sup> ، وكذلك الاقتصار  
على صرف المحاكاة في هذه الأبواب قول هذر ، ولذلك يقل في أشعارهم . وقد  
حكى لذلك من الاستدلال أمثلة لهم . فهذا ما يقال في « التقويم » .

وأما الأخلاق فإن تحاكي من الممدوح خيريته ، والخير موجود في كل  
صنف ونوع على تفاوته ؛ ويذكر أن خيريته نافعة موافقة ، وأنها على أشبه  
ما ينبغي أن تكون به ، وأنها معتدلة متناسبة الأحوال ؛ وكذلك يجب أن يكون  
القول الدال عليه . — وأورد لذلك أمثلة . والأخلاق المحمودة : إما حقيقية فلسفية ،  
وإما التي يضطر إلى مدحها بين يدي الجمهور وإن لم تكن حقيقية ، وإما التي  
التي تشبه أحد هاتين وليس به . وجميعها<sup>(٥)</sup> تدخل في المديح الشعرى . ويجب

(٢) هـ : تشبيه .

(١) و : جيداً .

(٤) هـ : السفسافية .

(٣) و : بذلك .

(٥) هـ : وجميع هذه تدخل .

أن تكون خاتمة الشعر تدل على مقتضاه ، فتدل على ما فرغ منه كما في الخطابة لا كمثل أورده ، وأن يخالطه من الحيل الخارجية بقدر ما ينبغي أن يخاطب به المخاطبون ويحتملونه ، وأن يكون بقدر لا يكون الانسان معه غالباً<sup>(١)</sup> وبقدر مطابق للعقول لو صرح به . — وذكر أمثلة .

ويجب أن يكون كالمصور فانه يصور كل شيء بحسنة<sup>(٢)</sup> وحتى الكسلان والغضبان . كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أميرس في بيان خيرية أخيلوس ، وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية وللمحسوس المعروف عن حال الشعر ، فقد يذهب المحاكى أيضاً عن طريق الواجب وعن النمط المستملح المستحسن .

وأنواع الاستدلال فيها الذي هو بصناعة أن يخيل لست أقول بأن يصدق : فإما أمور ممكنة أن توجد لكنها لم توجد ، فيكذب من حيث لم توجد ويخيل من حيث يقع كذبه موقع القبول ، وإما مقتناة من الأجسام حاصلة لها بالحقيقة فيشبه به حاصل في الظاهر من المعاني ، كالطوق في العنق تشبه به المنة ، والصمصام في اليد يشبه به البيان . وما كان بعيداً عن الوجود أصلاً فينبغي أن لا يستعمل ، وكذلك محاكاة الحسائس . — وذكر أمثلة .

فهذا ضرب يستعمله الصناع من الشعراء الذين يستعملون<sup>(٣)</sup> التصديق . وبعض الشعراء يميل إلى أقاويل تصديقية ، وبعضهم<sup>(٤)</sup> إلى استهالية إذا كان مرثياً بالعفة بارزاً في معرض اللوم والعدل .

وأما الوجه الثاني فاستدلالات ساذجة لا صنعة شعرية فيها ، وهي شبيهة بالخطابة أو القصص ، ويخلو ذلك عن الخرافة .

والثالث التذكير ، وهو أن يورد شيئاً يتخيل معه شيء آخر ، كمن يرى خط صديق له مات فيتذكره فيأسف .

والرابع إخطار الشبيه بالبال بإيراد الشبيه بالنوع<sup>(٥)</sup> والصنف لا غير ، مثل من يراه الانسان متشبهاً بصديقه الغائب فتحسر لذلك . — وأورد أمثلة .

(١) و : غالباً . (٢) هـ : بحسبه .

(٣) و : يخيلون — وفوقها : يحسنون . (٤) خ : وبعضهم يميل إلى استهالية .

(٥) هـ : من النوع .

والخامس من المبالغات الكاذبة كقولهم : قد نزع فلان قوساً<sup>(١)</sup> لا يقدر  
البشر على نزعه .

والاستدلال الفاضل هو الذى يحاكى الفعل - وذكر أمثلة . وساق  
الكلام إلى الواجب وحده أن يبلغ التخيل مبلغاً يكون كأن الشيء<sup>(٢)</sup> بحس  
نفسه وأن يطابق بذلك المضادات ، فعل المفلقين - وذكر أمثلة .

وذكر أن تفصيل الأنواع مما يطول . والسبب فيه أن مأخذ المشتبهات<sup>(٣)</sup>  
ليست حقيقية ولا مظنونة ، فقدم على ما قدمنا لذلك قولاً .

وقد يقع فى الطراغودية حلٌّ ورَبْطٌ . والربط قد يقع بفعل من خارج ،  
وقد يقع بقولٍ قاله . والربط هو إشارة يبتدأ بها تدل على الغاية وإلى النقلة المذكورة ؛  
والحل هو تحليل الجملة المشبَّبه بها من ابتداء النقلة إلى آخرها .

فمن الطراغوديا : استدلالية ، واشتمالية ، ومشتبكة مركبة من : استدلال  
واشتمال ، وقول انفعالى قد أضيف إليهما ، وقول إفراطى ليس يستند إلى ما يجرى  
محجى الاحتجاج . ومن الناس من يجيد<sup>(٤)</sup> عند الحل بالاشتباك ، ولا يجيد مع  
الابحاز وضبط اللسان عن الاسهاب .

ثم ذكر عادات فى الأوزان وفى التطويل المناسب لطول المعنى وغير  
المناسب ، وما يكون غناؤه مناسباً لوزنه وتخيله غير مناسب ، وما يخلط بالشعر  
من أفعال دخيلة ذكرناها ، وأن الفعل الدخيل والقول الغير الموزون أو الموزون  
بوزن آخر واحد .

أما القول الرأى فينبغى أن تستقى<sup>(٥)</sup> أصوله من المذكور فى « الخطابة » ،  
وأن يُعَدَّ القول الرأى مطابقاً للانفعال المرتاد بالتخيل الذى يقوم به ذلك الشعر ،  
وأنت تجد أنواع ذلك وما يطابق انفعالاً انفعالاً فيما قيل فى « الخطابة » ، وكذلك  
ما يطابق التهويلات والتعظيمات . وما كان أنواعاً من القول الرأى صادقاً وكان

(١) ه : القوس .

(٢) ه : كالشيء . كأن : ناقصة فى ه . (٣) ه : الشبهات .

(٤) م : يجيد (بالحاء المهملة) ، والتصحيح عن خ .

(٥) م : يتبغى ؛ والتصويب عن خ . وفى و : يستبغى .

بَيِّنَ الصدق وموافقاً للغرض أُخِذَ بحاله . وما كان غيرَ بَيِّنٍ بُيِّنَ بطريق شعري لا خطابي ، يكون بحيث يقال يلوح صدقه ، بل أمور خارجة وأقوال (١) تحاكي أمراً ، ذلك الأمر يوجب المعنى إيجاباً خارجياً وبشكل القول أيضاً بفعل يخيل ذلك وإن لم يكن شيء غيره ، وإنما يحتاج إليه بازاء الأخذ بالوجود مثل شكل الأمر وشكل التضرع وشكل الإخبار وشكل التهديد وشكل الاستفهام وشكل الإعلام ، وكأن الشاعر لا يحتاج إلى شيء خارج عن القول وشكله - وذكر قصته (٢) .

### فصل (٣)

في قسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر ، وفصل الكلام في طراغوديا وتشبيهه أشعار أخرى به

وأما اللفظ والمقالة فإن أجزاءه سبعة : المقطع الممدود والمقصور كما علمت ، ويؤلف من الحروف الصامتة ، وهي التي لا تقبل المدَّ ألَبَتَة مثل الطاء والتاء ، والتي لها نصف صوت وهي التي تقبل المد مثل الشين والراء ، والمصوتات الممدودة التي نسميها مَدَّات ، والمقصورة وهي الحركات وحروف العلة .  
والرباط الذي يسمى واصله ، وهو لفظة لا تدل بانفرادها على معنى ، وإنما يفهم فيها ارتباط قول بقول ، تارةً يكون بأن تذكر الواصلة أولاً بقول قيل فينتظر بعده قول آخر ، مثل « أما » المفتوحة ؛ وتارة على أنه يأتي ثانياً ولا يبتدأ به مثل الفاء والواو وما هو الألف في لغة اليونانيين .

والفاصلة (٤) هي أداة أي لفظة لا تدل بانفرادها ، لكنها تدل على أن القولين متميزان ، وأحدهما مقدَّم والآخر تالٍ ؛ وتدل على الحدود والمفارقات مثل قولنا « إما » (مكسورة الألف) .

والاسم  
والكلمة  
وتصريفهما  
والقول

(١) هـ : أو أقوال .  
(٢) خ : قصصه .  
(٣) هذا الفصل غير موجود في ب .  
(٤) هـ : وهي .

وكل لفظ دال : فاما حقيقى ومستول<sup>(١)</sup> ، وإما لغة ، وإما زينة ، وإما موضوع ، وإما منفصل ، وإما متغير . والحقيقى هو اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى . وأما اللغة<sup>(٢)</sup> فهى اللفظ الذى تستعمله قبيلة وأمة أخرى وليس من لسان المتكلم ، وإنما أخذه من هناك ككثير من الفارسية المعربة بعد أن لا يكون مشهوراً متداولاً قد صار كلغة القوم .

وأما النقل فأن<sup>(٣)</sup> يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى وقد نقل عنه إلى معنى آخر من غير أن صار كأنه اسمه صيرورة لا يميز<sup>(٤)</sup> معها بين الأول والثانى فتارة تنقل من الجنس إلى النوع ، وتارة من النوع إلى الجنس ، وتارة من نوع إلى نوع آخر ، وتارة إلى منسوب إلى شىء من مشابهه فى النسبة إلى رابع ، مثل قولهم « للشيخوخة » إنها « مساء العمر » أو « خريف الحياة » .

وأما الاسم الموضوع المعمول فهو الذى بخرعه الشاعر ويكون هو أول من استعمله . وكما أن المعلم الأول اخترع أيضاً أسماء ووضع للمعنى<sup>(٥)</sup> الذى يقوم فى النفس مقام الجنس اسماً هو انطلاخيا<sup>(٦)</sup> .

وأما الاسم المنفصل والمختلط فهو الذى احتيج<sup>(٧)</sup> إلى أن حُرّف عن أصله بمد قصر ، أو قصر مد ، أو ترخيم ، أو قلب . وقيل إنه الذى يعسر التفوه به لطوله أو لتنافر حروفه واستعصائها<sup>(٨)</sup> على اللسان أو بحال اجتماعها ، والأول هو الصحيح .

وأما المتغير<sup>(٩)</sup> وهو المستعار والمشبه على نحو ما قيل فى « الخطابة » . والزينة هى اللفظة التى لا تدل بتركيب حروفها وحده ، بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة - وليست<sup>(١٠)</sup> للعرب .

(١) ه : مشترى .

(٢) ترجمة لكلمة γλῶττα ( = لسان ، لغة ) ، ويقصد بها الكلمات الأعجمية أو الدخيلة . (٣) خ : نأتما . (٤) و : تميز . (٥) ه : فى المعنى .

(٦) انطلاخيا = ἐντελεχεια ( ومعناها اللغوى : القوة الحركية ، النشاط ،

الطاقة ، الفاعلية ، اتصال : الفعل ) . وترجم : الكمال . (٧) م : أصبح .

(٨) ه : أو استعصائها . (٩) كذا فى م وخ بغير فاء ، بل بواو .

(١٠) الضمير يعود على : النبرة .

وكان كل اسم لليونانية إما أن يكون مذكراً ، وإما أن يكون مؤنثاً ، أو  
وسطاً ، وكان حروف التذكير < « نو » > « ورو » وحروف التأنيث : كسى  
وبشى (١).

وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح . والتصريح هو ما يكون  
بالألفاظ الحقيقية المستولية ؛ وسائر ذلك يدخل لا للتفهم بل للتعجيب مثل  
المستعارة ، فيجعل القول لطيفاً كريماً .

واللغة (١) + تستعمل للاغراب والتحير والرمز . - والنقل أيضاً كالمستعارة ،  
وهو ممكن ، وكذلك الاسم المضعف . وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألدَّ  
وأغرب وبها تفخيم الكلام ، وخصوصاً الألفاظ المنقولة . فلذلك يتضحكون  
بالشعراء إذا أتوا بلفظ مفصل أو أتوا بنقل أو استعارة يريدون الايضاح ؛ ولا  
يستعمل شيء منها للإيضاح - وأورد لذلك مثالا . وذكر فيها ما تكون الصنعة (٢)  
فيه بالتركيب وبالقلب ، مثل قولك : ليس الانسان بسبب السنة ، بل السنَّة  
بسبب الانسان ، والعطف والمطابقة وسائر ما قيل في الخطابة وأشرنا إليه في فاتحة  
هذا الفن .

وقال إن الألفاظ المضعفة أخصُّ بنوع ديثرمبي - وقد علمته ، وهو  
الذي يثنى فيه على الأخيار من غير تعين .

واللغات أليق بديقراي (٣) ، وهو وزن كان في شرائعهم يهول به حال  
المعاد على الأشرار .

وأما المنقولات فهي أولى بوزن امبيو (٤) وهو وزن مخصوص بالأمثال  
والحكم المشهورة ؛ وكذلك المنقولات شديدة الملاءمة لابغرافي (٥) . - فهذا  
مثل ما قيل في طراغوديا .

(١) ص : كشى وبشى - وابن سينا لم يفهم النص ، إذ هاتان النهايتان  
للمذكر أيضاً . راجع ١٢١٤٥٨ .

(١) + ترجمة لكلمة γλωττα ( لسان ، لغة ) ، ويقصد بها الكلمات الاعجمية  
أو الدخيلة . - والنقل = المجاز = métaphore (٢) و : الصيغة .

(٣) م : ديقراي . وكذا في خ . (٤) ص : ايمبق . = اياسبو .

(٥) م : لابغرافي ؛ خ : لابعواي . - ابغرافي = επιγραφή ( نقوش ،

ومن هنا سميت به الحكم القصار والأمثال ، لأنها كالنقش في الفصوص ) .

وأما الأشعار القصصية التي كانت لهم والأوزان التي كانت تلائم القصص فسيبيلها سبيل الطراغوديا في تقسيم أجزائه إلى المبدأ والوسط والخاتمة . ولا تقع الاستدلالات فيها على نفس الأفعال ، بل على محاكاة الأزمنة ، لأن الغرض ليس الأفعال<sup>(١)</sup> بل تخييل الأزمنة ، وماذا يعرض فيها ، وما يكون حال السالف منها بالقياس إلى الغابر ، وكيف تنتقل فيها الدول ، وتدرس أمور وتحيا أمور . وذكر في ذلك أمثلة .

وبيّن أن أوميروس أحسنهم تأتياً في هذا المعنى ، وكذلك الأشعار الحزنية<sup>(٢)</sup> فانه كان هو أهدى إلى قرصها سبيلاً وأحسن لها إلى الأجزاء الثلاثة تقسيماً ، وإن كان ذلك في الأمور الحزنية صعباً في كيفيةها . — وذكر<sup>(٣)</sup> أمثلة . فهذه الأبواب متعارفة بينهم .

قال : ونوع « أفي » أيضاً مناسب لطراغوديا ، وذلك أنها : إما بسيطة ، وإما مشتبكة . وربما كان بعض أجزائها انفعالياً كما قلنا في طراغوديا . وأحكامها في التلحين والغناء أحكام طراغوديا . وذكر أمثالاً وقصائد لقوم بعضها بسيطة وبعضها مشتبكة ، وأنها كانت مختلفة الأوزان في الطول والقصر ، وكان بعضها شديد الطول وهو ايرويقي<sup>(٤)</sup> . وكان فيها خليقات واعتقاديات كما في طراغوديا ، لكن طراغوديا لا يتفنن في المحاكيات إلا في الجزء الذي في المسكن<sup>(٥)</sup> ويذكر فيه الثناء على الناحية ، والذي بازاء المنافقين الآخذين بالوجوه .

فأما « أفي » فعند اتجاهه إلى الخاتمة قد يقع فيه حديث كثير وتفشٍّ في المحاكيات مختلفاً ، وبذلك يزداد بهاؤه . وربما أدخلوا فيها الدخيلات التي علمتها وإن لم تكن مناسبة ، وذلك لأن المناسب يقضى بسرعة التمام ؛ وإنما يطول الكلام بالدخيل .

(١) ه : الانفعال . (٢) و : الجدلية .

(٣) ه : وذكر في ذلك أمثلة .

(٤) م ، خ : اطي (!) ؛ وصوابه ما أثبتنا لأنه في اليوناني ἡρωική ، وسيأتي ذكره في الصفحة التالية . ص .

(٥) المسكن ، المسرح ( لعل أصلها : المسكن = σκήνη ) ، إذ في اليونانية σκήνη = كوخ ، مسكن . — والمنافقين : المثلين ، لأن الكلمة اليونانية تدل على هذا المعنى أيضاً : المنافقين : ὑποκριτοί .

قال : وأما وزن ايرايكو فوقع من التجربة ، فان إنساناً قاله طبعاً في الجنس من الأمور المخصوصة به فوافق ذلك قبول الطباع . وهو وزن واسع العرصة يحتمل معاني كثيرة ويسعه<sup>(١)</sup> محاكيات كثيرة ، فلذلك يحتمل ذكر الفضائل الكثيرة مع ما فيه .

وأما إيامبو فلها أربعة أوزان ، ويُحرّك إلى هيئة رقصية مع التحريك الانفعالي . ولا يجب أن يخفى هذا كما خفى على فلان . وليس عرصته بواسطة سعة ايرويقي<sup>(٢)</sup> .

وبالخملة فان الملاءمة الطبيعية هي التي حركت إلى الاختيار . قال : وإن أوميروس وحده هو الذي يستحق المدح المطلق : فقد كان يعلم ما يعمل . وينبغي للشاعر أن يقلّ من الكلام الذي لا محاكاة فيه . وكان غير أوميروس يجتهد ويطيل ؛ وإنما يأتي بالمحاكاة يسيراً . وأما أوميروس فكان كما يشيب يسيراً يتخلص إلى المحاكاة بمرأة أو رجل أو بمثل أو عادة أخرى ، فان غير المعتاد معيف<sup>(٣)</sup> .

ويجب أن تحشى الطراغوزيا بالأمور العجيبة . وأما « أفي » فيدخل فيها من المعاني العجيبة مالا يتعلق بكيفية الأفعال . ثم لا يتخلص منها إلى المضاحك بحسب المساكن . — وضرب أمثالا .

وقد بيّنا فضل أوميروس بتقصير غيره ، ودل على ذلك بأحوال أشعار لقوم بعضهم حكوا غير الحق ، وبعضهم ابتدأوا بغير الواجب .

قال : وما كان من أجزاء الشعر بطّالاً ليس فيه صنعة ومحاكاة ، بل هوشىء ساذج ، فحقه أن يُعنى فيه بفصاحة اللفظ وقوته ، ليُتدارك به تقصير المعنى ، وتتجنب فيه البدالة ، اللهم إلا أن يكون شديد الاشتهار كمثل مضروب .

(١) يقول مرجوليوت : لعلها : ويسع .

(٢) م : اريقى . — وايرويقي = ἡρωική

(٣) معيف : مكروه ، مبغض . — وفي ه : معوف .

## فصل

فى وجوه تقصير الشاعر ، وفى تفضيل طراغوديا على ما يشبهه  
٦ إن الشاعر يجرى مجرى المصور : فكل واحد منهما مُحاكٍ ؛ والمصور ينبغي  
أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة : إما بأمور موجودة فى الحقيقة ،  
وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت ، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر .  
فلذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشتمل على اللغات (١)  
والمنقولات من غير التفات إلى مطابقة من الشعر للأقويل السياسية العقلية ،  
فإن ذلك من شأن صناعة أخرى .

والشاعر يغلط من وجهين : فتارة بالذات وبالحقيقة ، إذا حاكى بما  
ليس له وجود وإلا إمكانه ؛ وتارة بالعرض إذا كان الذى يحاكي به موجوداً  
لكنه قد حُرِّف عن هيئة وجوده ، كالمصور إذا صور فرساً فجعل الرجلين -  
وحقهما أن يكونا مؤخرين - إما يمينين أو مقدمين .

وقد علمت أن كل غلط : إما فى الصناعة ومناسب لها ، وإما خارج  
عنها وغير مناسب لها . وكذلك فى الشعر . وكل صناعة ينحصر نوع من الغلط ،  
ويقابله نوع من الحل يلزم صاحب تلك الصناعة ؛ وأما الغلط غير المناسب  
فليس حله على صاحب الصناعة .

فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ، ومحاكاته على التحريف ،  
وكذبه فى المحاكاة - كمن يحاكي بأَيْلٍ (٢) أنثى ويجعل لها قرناً عظيماً . أو بأنه  
يقصر بمحاكاته للفاضل والرذل فى فاعله أو فعله ، وفى زمانه بإضافته وفى غايته .  
ومن جهة اللفظ : أن يكون أورد لفظاً متفقاً لا يفهم (٣) ما عنى به من  
أمرين متقاربين تحتل العبارة كل واحد منهما .

ومن ذلك أن لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا تُنطق لها ، فيكثت ذلك  
الشاعر بأن : فعلك ضد الواجب .

(١) اللغات : الكلمات الغريبة ، أو الدخيلة الأعجمية .

(٢) الأيل ( بتشديد الياء وضم الألف ) : الوعل ، وهو المعز الجبلى : فصيلة  
من ذوات الظلف لذكورها قرون متشعبة ومصمتة ، وأما أنثاها ففى الغالب لا قرون  
لها . Cerf = cervus = (٣) هـ : لا يفهم منه ما عنى به .

وكذلك إذا حاكى بما ضده أحسن أن يحاكى به .

وكذلك إذا ترك المحاكاة وحاول البيان التصديقي الصناعي ؛ على أن ذلك جائز إذا وقع موقعاً حسناً فبلغت به الغاية ، فإن قَصَرَ قليلاً سَمُج .

ولا تصح المحاكاة بما لا يمكن ، وإن كان غير ظاهر الإحالة ولا مشهورها . وأحسن المواضع لذلك الخلفيات والرأيات .

والأغاليط (١) والتوبيخات التي بازائها هي (٢) هذه الاثنا عشر ؛ ويدخل في خمسة : غير الإمكان ، أو المحاكاة بالمضاد (٣) أو بما يجب ضده ، أو التحريف أو الصناعية التصديقية ، أو كونه غير نطقي .

وقد شحن هذا الفصل من التعليم الأول بأمثلة .

ثم يقايس بين طراغوديا و « أفى » ، وخاصة فوروبتي (٤) منه ، وهو ضرب يخلط القول فيه بالحركات الشمالية والأشكال (٥) الاستدرجية في أخذ الوجوه وبأغاني . وكان القدماء يذمون ذلك ويشبهون الشاعر المفتقر إلى ذلك ، العامل به : بأبى زنة (٦) ، بل يجعلونه أسوأ حالاً منه . وأما « أفى » فهو بنفسه مخيّل ولا يحتاج إلى شيء من ذلك ، فيكون فوروبتي على هذا القياس أحسن . وبالجملة ، فإن الثلث منه أخذ بالوجوه وليس بشعر ، وباقيه أيضاً غناء ، وعلى نحو عادة رجل كان فيما ينشد يزق وي زمر . على أنه ليس كل حركة وشكل استدرجى مذموماً ، بل الذى يُنحاش به ويتساقط .

والطراغوديا قد يمكن أن يطول البيت منه حتى يكون مكان الجزء (٧) النفاقى كلام ويكون لقائل أن يقول إن طراغوديا جامع لكل شيء ، وأما

---

(١) في المخطوطات : هو (٢) في هامش خ تصحيحها هكذا : خمسة عشر .

(٣) خ : بالضار . م : بالضاد . (٤) = πορταί = مبتذل ، عامى ،

حقير . وسوء الفهم راجع إلى ترجمة متى حيث قال : « فأما فوروبتي فظاهر أنها أخس ... » فجعل من الصنعة نوعاً خاصاً من « الملاحم » !

(٥) والأشكال : ناقصة في ه . (٦) أبوزنة : القرد . — وفي م : بأبى زينة !

(٧) الجزء النفاقى : في م « مكان الجرايقا في الكلام (!) — وقد أثبتنا ما ورد

في خ . والنفاق = التمثيل . ومعناه : أن يكون مكان الجزء التمثيلي كلام . وفي ه : البحر العاقى كلام ؛ و : البحر النفاق كلام ؛ الجزء النفاق للكلام . ويحاول مرجوليوت أن يصححها هكذا : الجزء الثقافى للكلام .

« أفى » (١) فوزن فقط . وأيضاً فإن الشيء إذا دخل بعض أجزائه والقلائل منها غناءً وأخذت بالوجوه ، وكان لها أشكال ، كان الذاً ، وخصوصاً ولها أن تدل بالقول (٢) والعمل جميعاً . ولأن هذا إنما يعرض عند انقضائه وتكون مدة يسيرة ولو كان اختلاط ذلك بطراغوذيا في مدة طويلة أسمع . — ومثّل لذلك .

وأيضاً من فضائل طراغوذيا أنه مقصور على محاكاة نمط واحد ، وأما « أفى » فهو مختلف وكأنه طراغوذيات كثيرة مجموعة في خرافة واحدة ؛ ويكون ذلك منتشراً ؛ وإن ظهر المعنى فيه بسرعة ، فإنه مستتر خفي غير مستقيم ، لأن الوزن الواحد إنما يلائم من تلك الحملة غرضاً واحداً . فاذا تعداه ، وإن (٣) كانت المحاكاة والصيغة للذيدة ، فلا تكون مناسبة إلا لغرض واحد .

هذا هو تلخيص القدر الذى وجد فى هذه البلاد من « كتاب الشعر » للمعلم الأول . وقد بقى منه شطر صالح . ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع فى علم الشعر المطلق ، وفى علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان ، كلاماً شديداً التحصيل والتفصيل . وأما ها هنا فلنقتصر على هذا المبلغ ، فإنّ وكُند غرضنا الاستقصاء فيما ينتفع به من العلوم ،

[[والحمد لله رب العالمين ، وصلواته على سيدنا محمد النبي وآله الطاهرين  
تمت الحملة الأولى من كتاب « الشفاء » المشتملة على تلخيص المنطق . —  
واتفق الفراغ منها فى أواخر شعبان من سنة ثمان وعشرين وستمائة (٤)]]

(١) هـ : فى — وهو تحريف ظاهر . (٢) هـ : بالقوة .

(٣) إن : ناقصة فى هـ .

(٤) هذه خاتمة المخطوط خ . وفى م : « والله الحمد والمنة . تم كتاب الشعر »  
وفى مخطوط مكتبة بودلى (بوكوك رقم ١١٩) : « هذا آخر المنطق من كتاب « الشفاء »  
ووافق الفراغ منه فى العشر الأوسط من ربيع الآخر سنة ثلاث وستمائة » . وفى مخطوط  
مكتبة بودلى (هنت برقم ١١١) لا يوجد تاريخ . وفى مخطوط الديوان الهندي (برقم  
١٤٢٠) : « فى رابع ربيع الأول سنة ثمان وأربعين من المائة الثانية بعد الألف من  
الهجرة النبوية » وهى تساوى سنة ١٨٣٢ م .

تلخيص  
كتاب أرسطوطاليس في الشعر

تأليف

القاضي الأجل ، العالم المحصل  
٥٥٩٥  
أبي الوليد بن رشد

( الشرح الوسيط )

الرموز

ل = نشرة لزينو Lasinio في پيزا سنة ١٨٧٣



# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

صلى الله على محمد وآله.

## كتاب الشعر

الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم ، أو للأكثر ؛ إذ كثير مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم . وعادتهم فيها (١) إما أن تكون نسباً موجودة في كلام العرب ، أو موجودة في غيره من الألسنة .

قال : إِنَّ قَصْدَنَا الآن التكلم في صناعة الشعر ، وفي أنواع الأشعار . وقد يجب ، على من يريد أن تكون القوانين التي تعطى فيها تجرى مجرى الحدود ، أن يقول أولاً : ما فِعْلٌ كل واحد من الأنواع الشعرية ؟ ومماذا تتقوم الأقاويل الشعرية ؟ ومن كم من شيء تتقوم ؟ وأما هي أجزاؤها التي تتقوم بها ؟ وكم أصناف الأغراض التي تقصد بالأقاويل الشعرية ؟ - وأن يجعل كلامه في هذا كله من الأوائل التي لنا بالطبع في هذا المعنى .

قال : فكل شعر ، وكل قول شعري فهو إما هجاء ، وإما مديح . وذلك يَبَيِّنُ باستقراء الأشعار ، وبخاصة أشعارهم التي كانت في الأمور الإرادية : أعني الحسنة والقبیحة . وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر ، التي هي : الضرب ، بالعيدان ، والزمير ، والرقص - أعني أنها مُعَدَّةٌ بالطبع لهذين الغرضين .

والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المُخَيَّلَة . وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان ، وثالث مركب منهما . اما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء

(١) ل : وإما .

بشيء وتمثيله به ؛ وذلك يكون في لسان لسان بالفاظ خاصة عندهم ، مثل : كأنّ ، وإخال ، وما أشبه ذلك في لسان العرب ، وهي التي تسمى عندهم حروف التشبيه . ولما أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه ، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة ، وذلك مثل قوله تعالى : « وأزواجه أمهاتهم » <sup>(١)</sup> ، ومثل قول الشاعر :

هو البحر من أيّ المواضع أتيت <sup>(٢)</sup>

وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية ، مثل قول الشاعر :

وعُرى أفراس الصبّا ورواحله <sup>(٣)</sup>

ومثل قوله تعالى : « أو جاء أحدٌ منكم من الغائط » <sup>(٤)</sup> . إلا أن الكنايات - أكثر ذلك <sup>(٥)</sup> - هي إبدالات من لواحق الشيء ؛ والاستعارة هي إبدال من مناسبه ، أعني إذا كان شيء نسبته إلى الثاني نسبة الثالث إلى الرابع فإبدال اسم الثالث إلى الأول وبالعكس .

وقد تقدم في كتاب « الخطابة » من كم شيء تكون الإبدالات .

وأما القسم الثاني <sup>(٦)</sup> فهو أن يُبدل التشبيه ، مثل أن تقول : الشمس كأنها

(١) سورة الأحزاب : ٦ .

(٢) كذا ورد البيت ، وصوابه وتماه :

هو البحر من أيّ النواحي أتيت . . . فُلجته المعروف والجود ساحله

راجع في ديوان أبي تمام ص ١١٥ س ١٩ (المطبعة الوهبية سنة ١٣٩٢ هـ) .

(٣) الشطر لزهير بن أبي سلمى ، وتماه :

صا القلب عن سَلَمَى وأقصر باطله . . . وعُرى أفراس الصبّا ورواحله

راجع ديوانه ص ١٢٤ (دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤) والمعنى : ترك الصبا وترك الركوب فيه .

(٤) سورة النساء : ٦٤ ، سورة المائدة : ٩ .

(٥) أي في أكثر الأحوال .

(٦) عطف على قوله : فأحدهما تشبيه شيء ...

فلانة ، أو الشمس هو فلانة ، لا : فلانة كالشمس ، ولا : هي الشمس .  
وبالعكس قول ذى الرمة (١) :

وَرَمَلْ كَأَوْرَاكِ الْعَذَارَى ...

والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين .

قال : وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال ،  
مثل محاكاة بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال والأصوات — وذلك إما بصناعة  
وملكة توجد للمحاكين ، وإما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك — كذلك  
توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخيل . والمحاكاة في الأقاويل الشعرية  
تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل  
التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه مثل وجود النغم  
في المزامير ، والوزن في الرقص ، والمحاكاة في اللفظ ، أعنى الأقاويل المخيَّلة  
الغير موزونة . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا في النوع  
الذى يسمى الموشحات والأزجال ، وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا  
اللسان (٢) أهل هذه الجزيرة . إذ كانت الأشعار الطبيعية هى ما جمعت الأمرين  
جميعاً ، والأمور الطبيعية إنما توجد للأئم الطبيعيين ، فان أشعار العرب ليس  
فيها لحن ، وإنما هى : إما الوزن فقط ، وإما الوزن والمحاكاة معاً فيها .

وإذا كان هذا هكذا ، فالصناعة المخيَّلة ، أو التى تفعل فعل التخيل ،  
ثلاثة : صناعة اللحن ، وصناعة الوزن ، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية —  
وهذه (٣) الصناعة المنطقية التى ننظر فيها فى هذا الكتاب .

(١) تمامه :

ورمل كأوراك العذارى قطعتة . : إذا جلته المظلمات الحنادس  
راجعه فى ديوانه ص ٣١٨ (نشرة مكارتنى ، كبردج سنة ١٩١٩) . — والمعنى :  
يقول : هذا الرمل حقف كأوراك العذارى جلته — أى لبسته — الحنادس ،  
أى الليالى المظلمة .

(٢) أى اللسان العربى . وهذه الجزيرة يقصد بها : أسبانيا ، الأندلس .

(٣) أى صناعة عمل الأقاويل المحاكية .

قال : وكثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى « أشعاراً » ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادقليس<sup>(١)</sup> في الطبيعيات ، بخلاف الأمر في أشعار أومبروش<sup>(٢)</sup> ؛ فانه يوجد فيها الأمران جميعاً .

قال : ولذلك ليس ينبغي أن يسمى « شعراً » بالحقيقة إلا ما جمع هذين . وأما تلك فهي أن تسمى « أقاويل » أخرى منها أن تسمى « شعراً » ؛ وكذلك الفاعل أقاويل موزونة في الطبيعيات هو أخرى أن تسمى « متكلماً » من أن يسمى « شاعراً » . وكذلك الأقاويل الخيِّلة التي تكون من أوزان مختلطة ليست أشعاراً . — وحكى<sup>(٣)</sup> أن كانت توجد عندهم ، أعني من أوزان مختلطة . وهذا غير موجود عندنا .

فقد تبَيَّن من هذا القول : كم أصناف المحاكاة ، ومن أي الصنائع تلتئم المحاكاة بالقول حتى تكون تامة الفعل .

## فصل

قال : ولما كان المحاكون والمُشَبَّهون إنما يقصدون بذلك أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإرادية ، وأن يكفوا عن عمل بعضها ، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التي تُقَصَّد محاكاتها : إما فضائل ، وإما رذائل . وذلك أن كل فعل وكلَّ خُلُقٍ إنما هو تابع لأحد هذين : أعني الفضيلة والرذيلة ؛ فقد يجب ضرورة أن تكون الفضائل إنما تحاكي بالفضائل والفاضلين ، وأن تكون الرذائل تحاكي بالرذائل والأرذلين . وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبیح ، فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقييح . وقد يجب مع هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل ، أعني المائلين بالطبع إلى محاكاتها ، أفاضل ، والمحاكون للرذائل أنقص طبعاً من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة . وعن هذين الصنفين من الناس وجِدَ المديح والهجو ، أعني مدح الفضائل وهجو

(١) ل : ابنا دقليس .

(٢) كذا بالشين المعجمة في كل نسخة لزنبيو .

(٣) أي حكى أرسطو أنه كانت ...

الردائل . ولهذا كان بعض الشعراء يجيد المدح ولا يجيد الهجو ، وبعضهم بالعكس : أعنى يجيد الهجو ولا يجيد المدح . فاذن بالواجب<sup>(١)</sup> ما كان يوجد لكل تشبيه وحكاية هذان الفصلان : أعنى التحسين والتقبيح . وهذان الفصلان إنما يوجدان للتشبيه والمحاكاة التى تكون بالقول ، لا المحاكاة التى تكون بالوزن ، ولا التى تكون باللحن .

وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل<sup>٢</sup> ثالث ، وهو التشبيه الذى يقصد به مطابقة المشبه بالمشبه به من غير أن يُقصد فى ذلك تحسين أو تقبيح ، لكن نفس المطابقة . وهذا النوع من التشبيه هو كالمادة المعدة لأن تستحيل إلى الطرفين : أعنى أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها ، وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضاً عليها .

قال : وهذه كانت طريقة أومبروش ، أعنى أنه كان يأتى فى تشبيهاته بالمطابقة والزيادة المحسنة والمقبحة .

ومن الشعراء من إجادته إنما هى فى المطابقة فقط ، ومنهم من إجادته فى التحسين والتقبيح ، ومنهم من جمَعَ الأمرين مثل أومبروش . وتمثل فى كل صنف من هؤلاء بأصناف من الشعراء كانوا مشهورين فى مدتهم<sup>(٢)</sup> وسياستهم باستعمال صنف صنف من أصناف هذه التشبيهات الثلاثة . — وأنت ، فليس يعسر عليك وجود مثلالات ذلك فى أشعار العرب ، وإن كانت أكثر أشعار العرب إنما هى — كما يقول أبو نصر<sup>(٣)</sup> — فى النهم والكريه . وذلك أن النوع الذى يسمونه : « النسيب » إنما هو حث على الفسوق . ولذلك ينبغى أن يتجنبه الولدان ؛ ويؤدبون من أشعارهم بما يُحَثُّ فيه على الشجاعة والكرم ، فانه ليس تحث العرب فى أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين — وإن كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحث عليهما ، وإنما تتكلم فيهما على طريق الفخر . وأما الصنف من الأشعار الذى المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيراً فى أشعارهم ، ولذلك يصفون الحمادات كثيراً والحيوانات والنبات . وأما اليونانيون

(١) ما هنا زائدة . (٢) ل : مدتهم .

(٣) أى الفارابى .

فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجهٌ نحو الفضيلة ، أو الكفّ عن الرذيلة ، أو ما يفيد أدباً من الآداب ، أو معرفة من المعارف .

فقد تبين من هذا القول أن أصناف التشبيهات ثلاثة أصول ، وأن فصولها ثلاثة . وتبين ما هي هذه الفصول الثلاثة والأصناف الثلاثة . ويشبه - إذا استقررت الأشعار - أن يقع اليقين بأنه ليس هاهنا (١) صنف رابع من أصناف التشبيهات ولا فصل رابع من فصول تلك الأصناف .

## فصل

قال : ويشبه أن تكون العلة المولدة للشعر بالطبع في الناس عِلَّتَيْن : أما العلة الأولى فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ ، أعني أن هذا الفعل يوجد للناس وهم أطفال . وهذا شيء يختص به الإنسان من دون سائر الحيوانات . والعلة في ذلك أن الإنسان ، من بين سائر الحيوان ، هو الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها وبالمحاكاة لها . والدليل على أن الإنسان يُسرُّ بالتشبيه بالطبع ويفرح هو أننا نلتذ ونسرُّ بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بأحاسيسها ، وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء ، مثلما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المَهْرَة من المصورين . ولهذا العلة استعمل في التعليم عند الإفهام والتخاطب الإشارات : فإنها أداة مُعِينَة على فهم الأمر الذي يقصد تفهيمه ، لمكان ما فيها من الإلذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قبَل ما فيها من التخيل ، فتكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولاً له . فان التعليم ليس إنما يوجد للفيلسوف فقط ، بل وللناس في ذلك مشاركةٌ يسيرة مع الفيلسوف . وذلك أنه يوجد التعليم بالطبع يصدر من إنسان إلى إنسان بحسب قياس ذلك الإنسان المعلم من الإنسان المتعلم . والإشارات ، لما كانت إنما هي تشبيهات لأموّر قد أَحِسَّتْ ، فبيّن أنها إنما تعمل لموضع المسارعة إلى الفهم والقبول له ، وأنه إنما يفهم بما فيها من الإلذاذ لموضع التخيل الذي فيها . فهذه هي العلة الأولى المولدة للشعر .

(١) هاهنا = il ya

وأما العلة الثانية فالتذاذ الإنسان أيضاً بالطبع بالوزن والألحان . فان  
الألحان يظهر من أمرها أنها مناسبةٌ للوزن عند الذين في طباعهم أن يدركوا  
الأوزان والألحان . فالتذاذ النفس بالطبع بالإنحكاة والألحان والأوزان هو السبب  
في وجود الصناعات الشعرية ، وبخاصة عند الفِطْرَ الفائقة في ذلك . فاذا نشأت  
الأمّة تولدت فيهم صناعة الشعر من حيث إن الأول يأتي منها أولاً بجزءٍ يسير ،  
ثم يأتي مَنْ بعده بجزءٍ آخر ، وهكذا إلى أن تكمل الصناعات الشعرية وتكمل  
أيضاً أصنافها بحسب استعداد صنفٍ من الناس للتذاذ أكثر بصنفٍ  
صنف من أصناف الشعر — مثال ذلك أن النفوس التي هي فاضلة وشريفة  
بالطبع هي التي تنشئ أولاً صناعة المديح ، أعني مديح الأفعال الحميلة ،  
والنفوس التي هي أخس من هذه هي التي تُنشئ صناعة الهجاء ، أعني هجاء  
الأفعال القبيحة ؛ وإن كان قد يضطر الذي مقصده الهجاء للشرار والشرور  
أن يمدح الأخيار والأفعال الفاضلة ليكون ظهور قبُبح الشرور أكثر ، أعني  
إذا ذكرها ثم ذكر بازائها الأفعال القبيحة .

فهذا ما في هذا الفصل من الأمور المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر .  
وسائر ما يذكر فيه فكله أو جُلّه مما يخص أشعارهم وعاداتهم فيها . وذلك أنه  
يذكر أصناف الصناعات الشعرية التي كانت تستعمل عندهم ، وكيف كان  
منشأ واحدةٍ واحدةٍ منها بالطبع ، وأي جزء هو المتقدم منها في الكون على أي  
جزء ، وبخاصة في صناعة المديح وصناعة الهجاء المشهورتين عندهم . ويذكر ،  
مع هذا ، أول من ابتدأ صناعةً صناعةً من تلك الصنائع الشعرية المعتادة عندهم  
ومَن زاد فيها ومن كملها بعد . وهو في هذا الباب يثنى على أومير وش ثناءً كثيراً ،  
ويعرّف أنه الذي أعطى مبادئ هذه الصنائع ، وأنه لم يكن لأحد قبله في صناعة  
المديح عملٌ له قدر يعتدُّ به ، ولا في صناعة الهجاء ، ولا في غير ذلك من  
الصنائع المشهورة عندهم .

قال : والأنقص من الأشعار والأقصر هي المتقدمة بالزمان ، لأن الطباع  
أسهل وقوعاً عليها أولاً . والأقصر هي التي تكون من مقاطع أقل ، والأنقص  
هي التي تكون من نغمات أقل أيضاً .

قال : والدليل على أن هذه الأنواع أسبق إلى النفوس أن الناس هند المنازعات قد يرتجلون مصاريع من هذه في مجادلتهم ، وذلك عند الحرج — يريد ، فيما أحسب ، مثل قول القائل : لا — لا — لا ، يمد بها صوته ، ومثل قوله : ليس — هذا — كذا ، ماداً بها صوته . فان أمثال هذه المراجعات هي مصاريع موزونة ذات لحن . وأما التي هي أطول وأتم فانما ظهرت بأخسرة ، كالحال في سائر الصنائع .

قال : وصناعة الهجاء ليس إنما يقصد بها المحاكاة بكل ما هو شر وقبيح فقط ، بل وبكل ما هو شر مستهزأ به ، أى مرذول قبيح غير مهم<sup>(١)</sup> به .

قال : والدليل على أن الاستهزاء يجب أن يجمع هذه الثلاثة الأوصاف أنه يوجد في وجه المستهزئ هذه الأحوال الثلاثة : أعنى قباحة الوجه ، وهيئة الاستصغار ، وقلة الاكتراث<sup>(٢)</sup> بالمستهزأ به ، وذلك بخلاف وجه الغاضب ، أعنى أن فيه قبحاً واهتماماً . وتلك هي حالة نفس الغاضب على الشيء الذى يغضب عليه .

## فصل

قال : وإيجاد صناعة المديح يكون تعلمها في الأعاريض الطويلة ، لا في القصيرة . ولذلك رفض المتأخرون الأعاريض القصار التي كانت تستعمل فيها وفي غيرها من صنائع الشعر .

وأخص الأوزان بها هو الوزن البسيط الغير مركب . ولكن ينبغي ألا يبلغ فيها من الطول إلى حد يستكره . والحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها تشبيه<sup>(٣)</sup> ومحاكاة للعمل الإرادى الفاضل الكامل الذى له قوة كلية في الأمور الفاضلة ، لا قوة جزئية في واحد واحد من الأمور الفاضلة — محاكاة تنفعل لها النفوس انفعالاً معتدلاً بما يولد فيها من الرحمة والخوف ، وذلك بما تحيّل في الفاضل من النقاء<sup>(٤)</sup> والنظافة ، فان المحاكاة إنما هي للهيئات التي تلزم الفضائل ، لا للملكات إذ ليس يمكن فيها أن يتخيل . وهذه المحاكاة بالقول تكمل إذا قرن بها اللحن

(١) ل : مغم . (٢) ل : الاكتراث .

(٣) ل : نسبة . — وصوابه ما أثبتناه بدليل ما ورد في ص ١٥٧ س ٨ ، س ٢٠ الخ .

(٤) كذا في ل : التقى — ولعلها : التقى .

والوزن . وقد توجد من المنشدين أحوالٌ أُخسر خارجة عن الوزن واللحن تجعل القول أتمَّ محاكاةً ، وهى الإشارات والأخذ بالوجوه الذى قيل فى كتاب « الخطابة » .

فأول أجزاء صناعة المديح الشعرى فى العمل هو أن تُخصى المعانى الشريفة التى بها يكون التخييل ، ثم تكسى تلك المعانى اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه .

وعمل اللحن فى الشعر هو أنه يُعِدُّ النفس لقبول خيال الشيء الذى يقصد تخيله . فكأنَّ اللحن هو الذى يفيد النفس الاستعداد الذى به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه . وإنما يفيد النفس هذه الهيئة فى نوعٍ نوعٍ من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه . فانه ، كما أننا نجد النغم الحادة تلائم نوعاً من القول غير الذى تلائمه النغمات الثقالة ، كذلك ينبغى أن نعتقد فى تركيب الألحان وهيئات المحدثين والقُصَّاص التى تكمل التخييل الموجود فى الأقاويل الشعرية أنفسها من قبَل هذه الثلاثة ، أعنى التشبيه والوزن واللحن ، التى هى اسطوانات المحاكاة ، هى بالجملة هيئتان : إحداهما هيئة تدل على خلق وعادة ، كمن يتكلم كلام عاقل أو كلام غضوب ؛ والثانية هيئة تدل على اعتقاد . فانه ليس هيئة من يتكلم ، وهو متحقق بالشيء ، هيئة من يتكلم فيه وهو شاكٌّ . فالقاص والمحدث فى المديح ينبغى أن تكون هيئة قوله وشكله هيئة مُحَقِّقٍ لاشاكٍّ ، وهيئة جادٍ لا هازل ، مثل قول القائل أى أناس يكونون فى غاياتهم واعتقاداتهم . والقصاص والحديث الذى ينبغى أن يعبر عنه القاصُّ والمحدث - وهو بهاتين الحالتين - هو الخرافة التى تكون بالتشبيه والمحاكاة . وأعنى بالخرافة : تركيب الأمور التى تُقَصَّد محاكاتها إما بحسب ما هى عليه فى أنفسها ، أعنى فى الوجود ؛ وإما بحسب ما اعتيد فى الشعر من ذلك وإن كان كذباً . ولهذا قيل للأقاويل الشعرية خرافات . فالقُصَّاص والمحدثون بالجملة هم الذين لهم قدرة على محاكاة العادات والاعتقادات .

قال : وقد يجب أن تكون أجزاء صناعة المديح ستة : الأقاويل الخرافية ، والعادات ، والوزن ، والاعتقادات ، والنظر ، واللحن . - والدليل على ذلك

أن كل قول شعري قد ينقسم إلى مُشَبَّه ومشَبَّه به ، والذي به يُشَبَّه ثلاثة : المحاكاة والوزن ، واللحن . والذي يشَبَّه في المدح ثلاثة أيضاً : العادات ، والاعتقادات ، والنظر ، أعنى الاستدلال لصواب الاعتقاد . فتكون أجزاء صناعة المديح ضرورة ستة . وإنما كانت العادات والاعتقادات أعظم أجزاء المديح لأن صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاصُ ناسٍ محسوسون ، بل إنما تحاكيهم من قِبَل عاداتهم الحميلة وأفعالهم الحسنة . واعتقاداتهم السعيدة تشمل الأفعال والحلق ، ولذلك جعلت العادة أحد أجزاء الستة ، واستغنى بذكرها في التقسيم عن ذكر الأفعال والحلق . وأما النظر فهو إبانة صواب الاعتقاد وكأنه كان عندهم ضرباً من الاحتجاج لصواب الاعتقاد الممدوح به . وهذا كله ليس يوجد في أشعار العرب . وإنما يوجد في الأقاويل الشرعية المديحية . وكانوا يحاكون هذه الثلاثة الأشياء ، أعنى العادات والاعتقادات والاستدلال ، بالثلاثة الأصناف من الأشياء التي بها يحاكي ، أعنى : القول المخيّل ، والوزن ، واللحن .

قال : وأجزاء القول الخرافي ، من جهة ما هو مُحَاكٍ ، جزءان — وذلك أن كل محاكاة فاما أن نوطيء لمحاكاته بمحاكاة ضده ، ثم تنتقل منه إلى محاكاته وهو الذي كان يعرف عندهم بالإدارة . وإما أن نحاكي الشيء نفسه دون أن نعرض لمحاكاة ضده ، وهو الذي كان يسمونه بالاستدلال .

والذي يتنزّل من هذه الأجزاء منزلة المبدأ والأسّ هو القول الخرافي المحاكي . — والجزء الثاني : العادات ، وهو الذي تستعمل أولاً فيه المحاكاة ، أعنى أنه الذي يحاكي . وإنما كانت الحكاية هي العمود والأسّ في هذه الصناعة لأن الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكي ، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكي . ولذلك لا يلتذ إنسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها ، ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها<sup>(١)</sup> بالأصباغ والألوان . ولذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير .

(١) ل : تصويرها .

والجزء الثالث لصناعة المديح ، أعنى التالى للثانى ، هو : الاعتقاد . وهذا هو القدرة على محاكاة ما هو موجود كذا ، أو ليس بموجود كذا . وذلك مثل ما تتكلفه الخطابة من تبين أن شيئاً موجود أو غير موجود . إلا أن الخطابة تتكلف ذلك بقول مُقَنَّعٍ ، والشعر بقولٍ محاكٍ . وهذه المحاكاة هي أيضاً موجودة في الأقاويل الشعرية .

قال : وقد كان الأقدمون من واضعى السياسات يقتصرون على تمكين الاعتقادات في النفوس بالأقاويل الشعرية حتى شعّر المتأخرون بالطرق الخطبية . والفرق بين القول الشعرى الذى بحث على الاعتقاد ، والذى بحث على العادة ، أن الذى بحث على العادة بحث على عمل شيء أو على الهرب من شيء . والقول الذى بحث على الاعتقاد إنما بحث على أن شيئاً موجود أو غير موجود ، لا على شيء يطلب أو يهرب عنه .

والجزء الرابع لهذه الأجزاء ، أعنى التالى للثالث ، هو : الوزن . ومن تمامه أن يكون مناسباً للغرض . فربّ وزن يناسب غرضاً ولا يناسب غرضاً آخر . والجزء الخامس في المرتبة هو : اللحن . وهو أعظم هذه الأجزاء تأثيراً وأفعالها في النفوس .

والجزء السادس هو النظر ، أعنى الاحتجاج لصواب الاعتقاد أو صواب العمل ، لا بقولٍ إقناعى ، فان ذلك غير ملائم لهذه الصناعة ، بل بقولٍ محاكٍ . فان صناعة الشعر ليست مبنية على الاحتجاج والمناظرة ، وبخاصة صناعة المديح ، ولذلك ليس يستعمل المديح صناعة التناق والأخذ بالوجوه كما تستعملها الخطابة . قال : والصناعة العلمية التى تعرف من ماذا تعمل الأشعار وكيف تعمل ، أتم رئاسة من عمل الأشعار ، فان كل صناعة توقف ما تحتها من الصنائع على عملها هي رأسٌ مما تحتها .

## فصل

فإذ قد قيل ما هي صناعة المديح ، ومماذا تلتئم ، وكم أجزاؤها ، وما هي — فلنقل في الأشياء التى بها يكون حسن الأمور التى يتقوم بها الشعر . فان القول في هذه الأشياء ضرورى في صناعة المديح وفي غيرها ، ودو لنا بمنزلة المبدأ .

وذلك أن الأمور التي تتقوم منها الصنائع صنفان : أمور ضرورية ، وأمور تكون بها أتم وأفضل .

فنقول : إنه يجب أن تكون صناعة المديح مستوفية لغايات فعلها ، أعنى أن تبلغ من التشبيه والمحاكاة الغاية التي في طباعها أن تبلغه . وذلك يكون بأشياء : أحدها أن يكون للقصيدة عظمٌ ما محدود تكون به كلاً وكاملة . والكل والكامل هو ما كان له مبدأ ووسط وآخر . والمبدأ « قبل » ، وليس يجب أن يكون « مع » الأشياء التي هو لها مبدأ . والآخر هو « مع » الأشياء التي هو لها آخر وليس هو « قبل » . والوسط هو « قبل » و « مع » ، فهو أفضل من الطرفين إذ كان الوسط في المكان قبل وبعد ، فإن الشجعان هم الذين مكانهم في الحرب ما بين مكان الجبناء ومكان المتهورين ، وهو المكان الوسط . وكذلك الحد الفاصل في التركيب هو الوسط ، وهو الذي يتركب من الأطراف ولا تتركب الأطراف منه . وليس يجب أن يكون المتوسط وسطاً ، أى خياراً في التركيب والترتيب فقط بل وفي المقدار . وإذا كان ذلك كذلك ، فقد يجب أن يكون للقصيدة أول ووسط وآخر ، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطاً في المقدار ، وكذلك يجب في الجملة المركبة منها أن تكون بقدر محدود ، لا أن تكون بأى عظم اتفق . وذلك أن الجودة في المركب تكون من قبل شيئين : أحدهما الترتيب ، والثاني المقدار ؛ ولهذا لا يقال في الحيوان الصغير الحثة بالإضافة إلى أشخاص نوعه إنه جيد . والحال في المخاطبة الشعرية في ذلك كالحال في التعليم البرهاني ، أعنى أن التعليم إن كان قصير المدة لم يكن الفهم جيداً ، ولا إن كان أطول مما ينبغي لأنه يلحق المتعلم في ذلك النسيان . والحال في ذلك كالحال في النظر إلى المحسوس ، أعنى أن النظر إلى المحسوس إنما يكون جيداً إذا كان بين الناظر وبينه بُعد متوسط ، لا إذا كان بعيداً منه جداً ولا إذا كان قريباً منه جداً ، والذي يعرض في التعليم بعينه يعرض في الأقاويل الشعرية ، أعنى أنه إن كانت القصيدة قصيرة لم تستوف أجزاء المديح ؛ وإن كانت طويلة لم يمكن أن تحفظ في ذكر السامعين أجزائها ، فيعرض لهم إذا سمعوا الأجزاء الأخيرة أن يكونوا قد نسوا الأولى . وأما الأقاويل الخطبية التي تستعمل في المناظرة فليس لها قدر محدود بالطبع ، ولذلك احتاج

الناس أن يقدروا زمان المناظرة بين الخصوم إما بآلة الماء على ما جرت به العادة عند اليونانيين إذ كانوا إنما يعتمدون الضمائر فقط ، وإما بتأجيل الأيام كالحال عندنا ، إذ كان المعتمد في الخصومات عندنا إنما هي الأشياء المقنعة التي من خارج . ولذلك لو كانت صناعة المديح بالمناظرة لكان يحتاج فيها إلى تقدير زمان المناظرة بساعات الماء أو غيرها . لكن لما لم يكن الأمر كذلك ، وجب أن يكون لصناعة الشعر حدثاً طبعياً كالحال في الأقدار الطبيعية للأمور الموجودة . وذلك أنه كما أن جميع المتكونات إذا لم يَعْقُفْها في حال الكون سوء البخت صارت إلى عَظَمٍ محدود بالطبع . كذلك يجب أن تكون الحان في الأقاويل الشعرية ، وبخاصة في صنفى المحاكاة ، أعنى التي ينتقل فيها من الضد إلى الضد ، أو يحاكي فيها الشيء نفسه من غير أن ينتقل إلى ضده .

قال : ومما يحسن به قوام الشعر ألا يطول فيه بذكر الأشياء الكثيرة التي تعرض للشيء الواحد المقصود بالشعر . فان الشيء الواحد تعرض له أشياء كثيرة . وكذلك يوجد للشيء الواحد المشار إليه أفعال كثيرة .

قال : ويشبه أن يكون جميع الشعراء لا يتحفظون بهذا ، بل ينتقلون من شيء إلى شيء ولا يلزمون غرضاً واحداً بعينه ، ما عدا أوميرش . وأنت تجد هذا كثيراً ما يعرض في أشعار العرب والمحدثين وبخاصة عند المدح ، أعنى أنه إذا عَنَّ لهم شيء مامن أسباب الممدوح -- مثل سيف أو قوس -- اشتغلوا بمحركاته وأضربوا عن ذكر الممدوح .

وبالحملة ، فيجب أن تكون الصناعة تشبه بالطبيعة ، أعنى أن تكون إنما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد وغاية واحدة . وإذا كان ذلك كذلك ، فواجب أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصوداً به غرضاً واحداً ، وأن يكون لأجزائه عَظَمٌ محدود وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر ، وأن يكون الوسط أفضلها . فان الموجودات التي وجودها في الترتيب وحسن النظام ، إذا عدت ترتيبها لم يوجد لها الفعل الخاص بها .

قال : وظاهر أيضاً مما قيل من مقصد الأقاويل الشعرية أن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر ، وهي التي تسمى أمثالا

وقصصاً ، مثل ما فى كتاب « كليله ودمنه » . لكن الشاعر إنما يتكلم فى الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود ، لأن هذه هى التى يقصد الحرب عنها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها ، على ما قيل فى فصول المحاكاة . وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فإن عملهم غير عمل الشعراء — وإن كانوا قديعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون . وذلك أن كليهما ، وإن كانا يشتركان فى الوزن ، فأحدهما يتم له العمل الذى قصده بالخرافة ، وإن لم تكن موزونة ، وهو التعقل الذى يستفاد من الأحاديث المخترعة . والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخيل إلا بالوزن . فالفاعل للأمثال المخترعة والقصص إنما يخترع أشخاصاً ليس لها وجود أصلاً ويضع لها أسماء . وأما الشاعر فإنما يضع أسماء لأشياء موجودة . وربما تكلموا (١) فى الكليات ، ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال . — وهذا الذى قاله هو بحسب عادتهم فى الشعر الذى يشبه أن يكون هو الأمر الطبيعى للأمم الطبيعية .

قال : وأكثر ما يجب أن يعتمد فى صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أموراً موجودة ، لا أموراً لها أسماء مخترعة ، فإن المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية . فإذا كانت الأفعال ممكنة ، كان الإقناع فيها أكثر وقوعاً ، أعنى التصديق الشعرى الذى يحرك النفس إلى الطلب أو الحرب . وأما الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع لها أسماء فى صناعة المديح إلا أقل ذلك ، مثل وضعهم الجود شخصاً ، ثم يضعون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون فى مدحه . وهذا النحو من التخيل ، وإن كان قد ينتفع به منفعة غير يسيرة لمناسبة أفعال ذلك الشئ المخترع وانفعالاته للأمور الموجودة ، فليس ينبغى أن يعتمد فى صناعة المديح . فإن هذا النحو من التخيل ليس مما يوافق جميع الطباع ، بل قد يضحك منه ويزدرجه كثير من الناس . ومن جيد ما فى هذا الباب للعرب ، وإن لم يكن على طريق الحث على الفضيلة ، قول الأعشى (٢)

(١) الضمير يعود إلى الشعراء .

(٢) راجع ديوان الأعشى (نشرة جابر Geyer فى فينا سنة ١٩٢٧) ص ١٤٩ بيت رقم ٥١ ، وقد ورد هكذا البيت الأول :

لعمري لقد لاحت عيون كثيرة . . إلى ضوء نار فى يفاع تحرق  
واليفاع : المرتفع من الأرض .

لعمرى لقد لاحت عيون نواظرُ إلى ضوء نار باليفاع تحرقُ  
 تشبُّ لمقرورين يصطليانها وبات على النار النَّدَى والمُحَلَّقُ  
 رضيعى لبانٍ تَدَى أُمِّ تحالفا بأسحَمِ داجٍ عَوْضُ لا تتفرق  
 وإذا كان هذا هكذا ، فظاهر أن الشاعر إنما يكون شاعراً بعمل الخرافات  
 والأوزان بقدر ما يكون قادراً على عمل التشبيه والمحاكاة . وهو إنما يعمل التشبيه  
 للأمور الإرادية الموجودة ، وليس من شرطه أن يحاكي الأمور التى هى موجودة  
 فقط ، بل وقد يحاكي الأمور التى يظن بها أنها ممكنة الوجود ، وهو فى ذلك  
 شاعر ليس بدون ما هو فى محاكاة الأمور الموجودة ، من قبل أنه ليس مانع  
 يمنع أن توجد تلك الأشياء على مثل حال الأشياء التى هى الآن موجودة .  
 فليس يحتاج فى التخيل الشعري إلى مثل هذه الخرافات المخترعة ، ولا أيضاً  
 يحتاج الشاعر المفلق أن تم محاكاته بالأمور التى من خارج ، وهو الذى  
 يدعى نفاقاً وأخذاً بالوجوه . فان ذلك إنما يستعمله الموهون من الشعراء ، أعنى  
 الذين يراوون أنهم شعراء وليسوا شعراء . وأما الشعراء بالحقيقة فليس يستعملونه  
 إلا عندما يريدون أن يقابلوا به استعمال شعراء الزور له . وأما إذا قابلوا الشعراء  
 المحيدين فليس يستعملونه أصلاً . وقد يضطر المفلقون فى مواضع أن يستعينوا  
 باستعمال الأشياء الخارجة عن عمود الشعر ، من قبل أن المحاكاة ليس تكون  
 فى كل موضع للأشياء الكاملة التى تمكن محاكاتها على التمام ، بل لأشياء ناقصة  
 تعسر محاكاتها بالقول ، فيستعان على محاكاتها بالأشياء التى من خارج ،  
 وبخاصة إذا قصدوا محاكاة الاعتقادات ، لأن تخيلها يعسر ، إذ كانت ليست  
 أفعالا ولا جواهر . وقد تبرز هذه الأشياء التى من خارج بالمحاكيات الشعرية  
 أحيانا كأنها وقعت بالاتفاق من غير قصد ، فيكون لها فعل معجب ، إذ كانت  
 الأشياء التى من شأنها أن تقع بالاتفاق معجبة .

قال : وكثير من الأقاويل الشعرية تكون جودتها فى المحاكاة البسيطة الغير  
 متفنتة . وكثير منها إنما تكون جودتها فى نفس التشبيه والمحاكاة . وذلك أن الحال  
 فى التشبيه كالحال فى الأعمال . فكما أن من الأعمال ما ينال بفعل واحد بسيط ،  
 ومنها ما ينال بفعل مركب ، كذلك الأمر فى المحاكاة . والمحاكاة البسيطة هى

الى يستعمل فيها أحد نوعى التخيل ، أعنى النوع الذى يسمى « الإدارة » ،  
أو النوع الذى يسمى « الاستدلال » . وأما المحاكاة المركبة فهى التى يستعمل  
فيها الصنفان جميعاً : وذلك إما بأن يبتدأ بالإدارة ، ثم ينتقل منه إلى الاستدلال ،  
أو يبتدأ بالاستدلال ثم ينتقل منه إلى الإدارة . والاعتماد هو أن يبدأ بالإدارة  
إلى الاستدلال ، أو يبدأ بالاستدلال ثم ينتقل إلى الإدارة .

قال : وأعنى بـ « الإدارة » محاكاة ضد المقصود مدحه ، أولاً : بما ينفر  
النفس عنه ، ثم ينتقل منه إلى محاكاة الممدوح نفسه . مثل أنه إذا أراد أن  
يحاكى السعادة وأهلها ابتداءً أولاً بمحاكاة الشقاوة وأهلها ، ثم انتقل إلى محاكاة  
أهل السعادة ، وذلك بضد ما حاكى به أهل الشقاوة . وأما « الاستدلال »  
فهو محاكاة الشيء فقط .

قال : وأحسن الاستدلال ما خلط بالإدارة .

قال : وقد يستعمل الاستدلال والإدارة فى الأشياء الغير متنفسة وفى  
المتنفسة ، لا من جهة ما يقصد به عمل أو ترك ، بل من جهة التخيل فقط ،  
أعنى المطابقة .

وهذا النوع من الاستدلال الذى ذكره هو الغالب على أشعار العرب ،  
أعنى الاستدلال والإدارة فى غير المتنفسة ، وهو مثل قول أبى الطيب :  
كَمْ زَوْرَةٌ لَكَ فى الأعرابِ خافيةٍ      أدهى - وقد رقدوا - مِنْ زَوْرَةِ الذِّيبِ  
أزورهم ، وسواد الليل يشفعُ لى ،      وأنثى ، وبياض الصبح يُغْرِى بى<sup>(١)</sup>  
فان البيت الأول هو استدلال ، والثانى إدارة . ولما جمع هذان البيتان  
صنئى المحاكاة ، كانا فى غاية من الحسن .

قال : والاستدلال الإنسانى والإدارة إنما يستعملان فى الطلب والهرب .  
وهذا النوع من الاستدلال هو الذى يثير فى النفس الرحمة تارة ، والخوف تارة .  
وهذا هو الذى نحتاج إليه فى صناعة مديح الأفعال الإنسانية الحميلة وهجو  
القييعة .

(١) راجعها فى «ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى» ، ج ١

ص ١٦١ س ٣ - س ٤ ، نشرة السقا والابيارى وشلبى ، القاهرة سنة ١٩٣٦ م .

قال : فهذان الجزآن اللذان أخبرنا عنهما هما جزءا صناعة المديح . وها هنا جزء ثالث ، وهو الجزء الذى يولد الانفعالات النفسانية ، أعنى انفعالات الخوف والرحمة والحزن ، وهو يكون بذكر المصائب والرزايا النازلة بالناس - فان هذه الأشياء هى التى تبعث الرحمة والخوف ، وهو جزء عظيم من أجزاء الحث على الأفعال التى هى مقصودة المديح عندهم .

## فصل

قال : فأما أجزاء صناعة المديح من باب الكيفية ، فقد تكلمنا فيها . وأما أجزاءها من جهة الكمية ، فينبغى أن نتكلم فيها .

وهو يذكر فى هذا المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم . والذى يوجد منها فى أشعار العرب فهى ثلاثة : الجزء الذى يجرى عندهم مجرى الصدر فى الخطبة ، وهو الذى فيه يذكرون الديار والآثار ويتغزلون فيه . والجزء الثانى : المدح . والجزء الثالث : الذى يجرى مجرى الخاتمة فى الخطبة . وهذا الجزء ، أكثر ما هو عندهم ، إما : دعاء للممدوح ، وإما فى تقريض<sup>(١)</sup> الشعر الذى قاله . والجزء الأول أشهر من هذا الآخر ، ولذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول إلى الثانى استطراداً . وربما أتوا بالمدائح دون صدور ، مثل قول أبى تمام :

.....  
لها ن علينا أن نقول وتفعلا<sup>(٢)</sup>

ومثل قول أبى الطيب :

لكل امرئ من دهره ما تعودا<sup>(٣)</sup> .....  
.....

ولما فرغ من تعديد أجزاء الشعر عندهم ، قال :

(١) كذا فى المطبوع ولعله خطأ إملائي من ناسخ ينطق الضاد وطاء وصوابه : تقرّض .

(٢) راجعه فى ديوانه ص ١٢٦ (المطبعة الوهبية سنة ١٢٩٢ هـ) وتماه :

لها ن علينا أن نقول وتفعلا . ونذكر بعض الفضل منك تفضلا

(٣) راجعه فى « ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى » ج ١

ص ٢٨١ س ٢ . وتماه :

لكل امرئ من دهره ما تعودا . وعادات سيف الدولة الطعن فى العدا

النشرة المذكورة ، القاهرة سنة ١٩٣٦ .

فأما أجزاء صناعة المديح التي من جهة الكيفية والتي من جهة الكمية فقد أخبرنا بها . فأما من أى المواضع يمكن عمل صناعة المديح ، فنحن نخبرون عنها بعدد ومضيفون ذلك إلى ما تقدم .

قال : وينبغي — كما قيل — ألا يكون تركيب المدائح من محاكاة بسيطة ، بل مخلوطة من أنواع الاسندالات وأنواع الإدارة ومن المحاكاة التي توجب الانفعالات الخفيفة المحركة المرققة<sup>(١)</sup> للنفوس . وذلك أنه يجب أن تكون المدائح التي يقصد بها الحث على الفضائل مركبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء مخوفة مخزنة يتفجع لها ، وهي الشقاوة التي تلحق من عدم الفضائل لا باستئصال<sup>(٢)</sup> . وذلك أن بهذه الأشياء يشتد تحرك النفس لقبول الفضائل . فان انتقال الشاعر من محاكاة فضيلة إلى محاكاة لا فضيلة ، أو من محاكاة فاضل إلى محاكاة لا فاضل ، ليس فيه شيء مما يحث الإنسان ويزعجه<sup>(٣)</sup> إلى فعل الفضائل ، إذ كان ليس يوجب محبة لها زائدة ولا خوفاً .

والأقاويل المديحية يجب أن يوجد فيها هذان الأمران ، وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل ؛ فان هذه المحاكاة ترق النفس وترزعجها<sup>(٤)</sup> إلى قبول الفضائل . وأنت تجد أكثر المحاكاة الواقعة في الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذي ذكر ، إذ كانت تلك هي أقاويل مديحية تدل على العمل ، مثل ما ورد من حديث يوسف — صلى الله عليه — وإخوته ، وغير ذلك من الأقاويص التي تسمى مواظ .

قال : وإنما تحدث الرحمة والرفقة بذكر حدوث الشقاوة بمن لا يستحق وعلى غير الواجب . والخوف إنما يحدث عند ذكر هذه من قبل تخيل وقوع الضرر بمن هو دونهم ، أعني بنفس السامع ، إذ كان أخرى بذلك . والحزن والرحمة إنما تحدث عند هذه من قبل وقوعها بمن لا يستحق . وإذا كان ذكر الفضائل

(١) في المطبوع : المرفقة — راجع س ١٥ في هذه الصفحة .

(٢) استأهل : استوجب . والاستئصال : الاستيجاب .

(٣) في المطبوع : يذعجه . — لعله : يدفعه ؟

(٤) في المطبوع : تدعجها . — لعله : تدفعها .

مفردة لا يوقع في النفس خوفاً من فواتها ولا رحمة ومحبة ، فواجب على من يريد أن يبحث على الفضائل أن يجعل جزءاً من محاكاته — للأشياء التي تبعث الحزن والخوف والرحمة .

قال : ولذلك المدائحُ الحسانُ الموجودة لصناعة الشعر هي المدائح التي يوجد فيها هذا التركيب ، أعني ذكر الفضائل والأشياء المحزنة المخوفة المرققة<sup>(١)</sup> . قال : ولذلك يخطئ الذين يلومون من يجعل أحد أجزاء شعره هذه الحرافات . ومن الدليل على أن ذلك نافع في المديح أن صناعة المديح الجهادية قد تدخل فيها المغضبات . والغضب هو حزن مع حب شديد للانتقام .

وإذا كان ذلك كذلك فذكر الرزايا والمصائب النازلة بأهل الفضل يوجب حباً زائداً لهم وخوفاً من فوات الفضائل . فأما محاكاة النقائص في المدائح فقد يُدخِلها قوم فيها ، لأن فيها ضرباً من الإدارة ، لكن مناسبة ذم النقائص لصناعة الهجاء أكثر منها لصناعة المديح . ولذلك لا ينبغي أن يكون تخييلها في المدائح على القصد الأول ، بل من قبل الإدارة . وإذا كان الشعر المديحي تذكرفيه النقائص ، فلا بد أن يكون فيه ذكر الأعداء المبغضين .

والمدائح إنما تنبئ على ذكر أفعال الأولياء والأصدقاء . وأما عدو العدو أو صديق الصديق فليس يذكر : لا في المدح ولا في الذم ، إذ كان لا مديحاً ولا عدواً .

قال : وينبغي أن تكون الحرافة الخفيفة المحزنة مخرجها ما يقع تحت البصر —

— يريد : من وقوع التصديق بها ، لأنه إذا كانت الحرافة مشكوكاً فيها أو أخرجت مخرجاً مشكوكاً فيها ، لم تفعل الفعل المقصود بها . وذلك أن ما لا يصدق المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له . وهذا الذي ذكر هو السبب في أن كثيراً من الذين لا يصدقون بالقصص الشرعي يصيرون أراذل ، لأن الناس إنما يتحركون بالطبع لأحد قولين : إما قول برهاني ، وإما قول ليس < ب > برهاني<sup>(٢)</sup> . وهذا الصنف الحسيس من الناس قد عدم التحرك عن هذين القولين .

(١) في المطبوع : المرققة .

(٢) في المطبوع : ليس برهاني .

قال : ومن الشعراء من يدخل في المداخل محاكاة أشياء يقصد بها التعجب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة . — وأنت تجد مثل هذه الأشياء كلها كثيراً في المكتوبات الشرعية ، إذ كانت مدائح الفضائل ليس توجد في أشعار العرب ، وإنما توجد في زماننا هذا في السنن المكتوبة .

قال : وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه . وذلك أنه ليس يقصد من صناعة الشعر أى لذة اتفقت ، لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل ، وهى اللذة المناسبة لصناعة المديح .

قال : وهو معلوم : ما هى الأشياء التى تفعل اللذات بمحاكاتها من غير أن يلحق عن ذلك حزن ولا خوف . وأما الأشياء التى تلحق مع الالتذاذ بمحاكاتها الرحمة والخوف ، فانما يقدر الإنسان على ذلك إذا التمس أى الأشياء هى الصعبة من النوائب التى تنوب ، وأى الأشياء هى السيرة الهيئة التى ليس يلحق عنها كبير حزن ولا خوف . وأمثال هذه الأشياء هى ما ينزل بالأصدقاء بعضهم من بعض من قبل الإرادة من الرزايا والمصائب ، لا ما ينزل بالأعداء بعضهم من بعض . فان الإنسان ليس يحزن ولا يشفق لما ينزل من السوء بالعدو من عدوه ، كما يحزن ويخاف من السوء النازل بالصديق من صديقه . وإن كان قد يلحق عن ذلك ألم ، فليس يلحق مثل الألم الذى يلحق من السوء الذى ينزل من المحبين بعضهم ببعض ، مثل قتل الإخوة بعضهم بعضاً أو قتل الآباء الأبناء أو الأبناء الآباء .

ولهذا الذى ذكره كان قصص ابراهيم — عليه السلام — فيما أمر به فى ابنه فى غاية الأقاويل الموجبة للحزن والخوف .

قال : والمدح إنما ينبغى أن يكون بالأفعال الفاضلة التى تصدر عن إرادة وعلم . ومنها ما يفعل عن علم لا عن إرادة ، أو عن إرادة ولا علم . وكذلك الأفعال منها ما يكون لمن يعرف ولن لا يعرف . فالفعل إذا صدر من غير معرفة ولا إرادة ، فليس يدخل فى باب المديح . وكذلك إذا كان صادراً من غير معروف (١) لأنه يكون حينئذ فى الأكذوبات أدخل منه فى الشعر ولا يجب أن يحاكى .

(١) أى عن راو معروف ثقة .

وأما الأفعال التي لا يُشك أنها صدرت عن إرادة ومعرفة وعن معروفين ،  
فما أحسن الاستدلال الذي يكون في هذه الأفعال !

قال : فأما في حسن قوام الأمور التي تتركب منها الأشعار ، وكيف ينبغي  
أن يكون تركيبها ، فقد قلنا في ذلك قولاً كافياً . فأما أي العادات هي العادات  
التي ينبغي أن تُحاكى في المدح ، فقد يجب أن نقول فيها فنقول : إن العادات  
التي تُحاكى عند المدح الجيد ، أعني الذي يحسن موقعها من السامعين ، أربعة :  
إحداها العادات التي هي خيرة وفاضلة في ذلك الممدوح . فان الذي يؤثر في  
النفس هو محاكاة الأشياء الحق الموجودة في ذلك الممدوح . وكل جنس ففيه  
خير ما ، وإن كان فيه أشياء ليست خيراً .

والثانية أن تكون العادات من التي تليق بالممدوح وتصلح له . وذلك أن  
العادات التي تليق بالمرأة ليست تليق بالرجل ؛

والثالثة أن تكون من العادات الموجودة فيه على أتم ما يمكن أن توجد فيه  
من الشَّبَه والموافقة ؛

والرابعة أن تكون معتدلة متوسطة بين الأطراف . وإنما كان ذلك كذلك  
لأن العوائد الرذلة ليس مما يمدح بها ، وكذلك العوائد التي لا تليق بالممدوح وإن  
كانت جياداً ، وكذلك العوائد اللائقة إذا لم توجد على أتم ما يمكن فيها من  
المشابهة ، أو لم توجد مستوفاة ، والعوائد التي هي خير وتدل على الخلق الخير  
الفاضل : منها ما هي كذلك في الحقيقة ، ومنها ما هي كذلك في المشهور ،  
ومنها ما هي شبيهة بهذين . والعوائد الجياد : إما حقيقية ، وإما شبيهة بالحقيقية ؛  
وإما مشهورة أو شبيهة بالمشهورة . وكل هذه تدخل في المدح .

قال : ويجب أن تكون خواتم الأشعار والقصائد تدل باجمال على ما تقدم  
ذكره من العوائد التي وقع المدح بها ، كالحال في خواتم الخطب ، وأن يكون  
الشاعر لا يورد في شعره من المحاكاة الخارجة عن القول إلا بقدر ما يحتمله  
المخاطبون من ذلك حتى لا يُنسب في ذلك إلى الغلو والخروج عن طريقة الشعر  
ولا إلى التقصير .

قال : والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة . فكما أن المصور الخاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود ، حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى ، مع أنها صفات نفسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس . وذكر مثال ذلك في شعر لأومبروش قاله في صفة قضية عرضت لرجل .

ومن هذا النحو من التخيل - أعنى الذى يحاكي حال النفس - قول  
أبى الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة<sup>(١)</sup> :  
أَتَاكَ يَكَادُ الرَّأْسُ يُجَحِّدُ عُنُقَهُ      وَتَنْقُذُ تَحْتَ الدُّعْرِ مِنْهُ الْمَفَاصِلُ  
يَقُومُ تَقْوِيمَ السَّمَاوَاتِ مِثْلَهُ      إِلَيْكَ إِذَا مَا عَوَّجَتْهُ الْأَفَاكِلُ

قال : ويجب على الشاعر أن يلزم في تخيلاته ومحاكياته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه ، وألا يتعدى في ذلك طريقة الشعر .

قال : وأنواع الاستدلالات التي تجرى هذا المجرى ، أعنى المحاكاة الجارية مجرى الجودة على الطريق الصناعى ، أنواع كثيرة : فمنها أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمن ينظر إليها وتوهم أنها هي لا شراكها في أحوال محسوسة - وذلك مثل تسميتهم لبعض صور الكواكب « سرطاناً » ولبعضها « مُمَسِك الحُرْبَةِ » لأنها من جهة الشكل يمكن أن يتوهم متوهم أنها هي .

وجل تشبيهات العرب راجعة إلى هذا الموضع ، ولذلك كانت حروف التشبيه عندهم تقتضى الشك . وكلما كانت هذه المتوهمات أقرب إلى وقوع الشك كانت أتم تشبيهاً . وكلما كانت أبعد من وقوع الشك ، كانت أنقص تشبيهاً .

(١) راجع ديوانه ج ٣ ص ١١٣ (النشرة المذكورة) . ومعنى البيت الأول كما شرحه الواحدى والعكبرى : أى أن هذا الرسول أتاك وهو يكاد يتبرأ بعضه من بعض ، لاقدامه على الوصول إليك ، هيبة لك ، وتتقطع مفاصله بالارتعاد خوفاً منك . وفى البيت الثانى : السباطان : الصفان ؛ الأفاكل : جمع أفكل ، وهى الرعدة التي تعرض عند الفزع . والمعنى كما شرحه العكبرى : يقول : إذا عوجت الرعدة مشيته ولم تستقر نفسه به قومته الصفوف المائلة والجماعات القائمة .

تشبهاً - وهذه هي المحاكاة البعيدة ، وينبغي أن تطرح ؛ وذلك مثل قول امرئ القيس في الفرس :

... كأنها هراوة مِنْـوَالٍ<sup>(١)</sup>

ومثل قوله :

إذا أقبلت قلت : دُبَّاءَةٌ من الخضر مغموسة في الغدر  
وإن أدبرت قلت : أثقيَّةٌ مُلَمَّمةٌ ليس فيها أثر<sup>(٢)</sup>  
وإن كان هذا أقرب من الأول ، لأن فيه مقابلة ما .

ومنها أن تكون المحاكاة لأمر معنوية بأمر محسوسة إذا كان لتلك الأمور أفعال مناسبة لتلك المعاني حتى توهم أنها هي ، مثل قولهم في المنة إنها : طوق العنق ، وفي الإحسان : قيد ، كما قال أبو الطيب<sup>(٣)</sup> :

ومن وجد الإحسان قيداً تقيداً

وهذا كثير في أشعار العرب ، ومنه قول امرئ القيس :

... قَيْدِ الأوابدِ هَيْسَكِلٍ<sup>(٤)</sup>

---

(١) راجع «شرح ديوان امرئ القيس» للسندوبى ص ١٤٥ س ٢ (طبع القاهرة سنة ١٩٣٩) وتماه :

بعجلة قد أترز الجرى لحمها . . . كيت كأنها هراوة منوال  
العجلة : فرس شديدة قوية الأسر . أترز : أبيض وضر . كيت : لونها بين الأسود والأحمر . هراوة : عصا . منوال : خشبة يشد عليها الثوب وقت النسيج ؛ وبمعنى : النساج كما في «اللسان» . وعصا منوال : أى النساج .

(٢) البيتان لامرئ القيس ، راجع «شرح ديوان امرئ القيس» للسندوبى ص ٨٢ س ٤ - س ٥ . - دبابة : منطوية ملساء كأنها الجراد . مغموسة في الغدر : مغمورة في الماء . والأثقية : الصخرة المستديرة . مللمة : متداخلة مدورة صلبة . والدبابة في الأصل : القرعة .

(٣) في ديوان المتنبي ج ١ ص ٢٩٢ (النشرة المذكورة) ، وتماه :  
وقيدت نفسى في ذراك محبة . . . ومن وجد الاحسان قيداً تقيداً  
والخطاب لسيف الدولة والمعنى : أقمت عندك حباً لك ؛ ودعا إلى هذه الإقامة أن إحسان سيف الدولة إليه قيده فلم يقدر على مفارقتها .

(٤) راجع شرح «ديوان امرئ القيس» للسندوبى ص ١٣٣ ، وتماه :  
وقد أغتدى والطير في وكناتها . . . بمنجرد قيد الأوابد هيكَل  
أغتدى : أخرج بفرسى وقت غدوة النهار . وكناتها : أوكارها . المنجرد : الفرس القصير الشعر . الأوابد : الوحوش . قيدها : إمساكها . الهيكَل : الطويل المتين .

وما كان من هذه أيضاً غير مناسب ولا شبيه فينبغي أن يطرح . وهذا كثيراً ما يوجد في أشعار المحدثين ، وبخاصة في شعر أبي تمام ، مثل قوله :  
لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ ...

فإن الماء غير مناسب للملام . وأستخف من هذا قوله :  
كُشِبَ<sup>(١)</sup> الموت رائباً وحلياً .

وكما أن البعيد الوجود ها هنا مطرح ، كذلك ينبغي أن يكون التشبيه بالحسيس الوجود مطرحاً أيضاً ، وأن يكون التشبيه بالأشياء الفاضلة . فمثال تشبيه الشريف بالحسيس قول الراجز :

والشمس مائلة ولما تفعل ————— فكَأَنَّهَا فِي الْأَفْقِ عَيْنُ الْأَحُولِ<sup>(٢)</sup>  
وكما قال بعض الشعراء يمدح سيف الدولة :

وَقَدْ عَلِمَ الرُّومُ الشَّقِيُونَ أَنَّهُمْ سَتَلْقَاهُمْ يَوْمًا وَتَلْقَى الدُّمُسْتَقَا  
وَكَانُوا كَفَارٍ وَشَوْشَا خَلْفَ حَائِطٍ وَكُنْتُ كَسِنُورٍ عَلَيْهِمْ تَسْلَقَا<sup>(٣)</sup>

قال : وهناك نوع آخر من الشعر ، وهي الأشعار التي هي في باب التصديق والإقناع أدخل منها في باب التخيل<sup>(٤)</sup> ، وهي أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية .

وهذا الجنس الذي ذكره من الشعر هو كثير في شعر أبي الطيب ،  
مثل قوله :

ليس التكهّل في العينين كالكحّل<sup>(٥)</sup>

---

(١) هذا البيت لأبي تمام ، راجع ديوانه ص ١٦ س ٣ ، وتماه :

يوم فتح سقى أسود الضواحي . . . كُشِبَ الموت رائباً وحلياً  
الكثرة من الماء واللبن : هي القليل مثل الجرعة تبقى في الأناة .

(٢) في المطبوع : الأحوال — وهو خطأ واضح . — والبيت من قصيدة لأبي  
النجم ، راجع الجمعي ١٤٩ ، «الشعراء» ٣٨١ ، الموشح ٢١٣ ، معجم الرزباني ٣١ ،  
الأغاني (السادس) ٧٣/٩ ، الخزائن ٤٠٦/١ ، معاهد التنصيص ٨/١ ، راجع  
«الطرائف الأدبية» (القاهرة سنة ١٩٣٧) ص ٦٩ ، برواية مختلفة للبيت .

(٣) في المطبوع : تسلقاً (بضم اللام المشددة) وهو تحريف .

(٤) في المطبوع : لتخيل . — وقد ضبط أدخل هنا أيضاً : أدخِل — وهو  
تحريف من التاشر .

(٥) راجع ديوانه ج ٣ ص ٨٧ ، وتماه :

لأن حلمك حلم لا تكلفه . . . ليس التكهّل في العينين كالكحل

وقوله :

في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل<sup>(١)</sup>

ومن أحسن ما في هذا المعنى قول أبي فراس :

ونحن أناسٌ لا توشطُ عندنا      لنا الصَّدْرُ دون العالمين أو القَبْرُ<sup>(٢)</sup>  
تهون علينا في المعالي نفوسُنا      ومن خطبَ الحناء لم يُقله المهرُ

قال : والنوع الثالث من المحاكاة هي المحاكاة التي تقع بالتذكر . وذلك أن يورد الشاعر شيئاً يُستذكر به شيء آخر ، مثل أن يرى إنسان خط إنسان فيتذكره فيحزن عليه إن كان ميتاً ، أو يتشوق إليه إن كان حياً .

وهذا موجود في أشعار العرب كثيراً مثل قول متمم بن نويرة<sup>(٣)</sup> :

وقالوا : أتبكي كلَّ قبرٍ رأيته      لقبرِ ثوى بين اللوى والدَّ كادك ؟  
فقلتُ لهم : إن الأسى يبعث الأسى      دعوني ! فهذا كله قبرُ مالك  
ومنه قول قيس المجنون<sup>(٤)</sup> :

وداعٍ دعا إذ نحن بالخيْف من منى      فهيجَ أحزانَ الفؤاد وما يدرى  
دعا باسمِ ليلى غيرَها ، فكأنما      أطارَ بليلى طائراً كان في صدرى  
ومن هذا النوع قول الخنساء<sup>(٥)</sup> :

يذكرني طلوعُ الشمسِ صَخْراً      وأذكره لكلِّ غروبِ شمسٍ

(١) من القصيدة السابقة : ج ٣ ص ٨١ ، وتمامه :

خذ ما تراه ودع شيئاً سمعت به . . . في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل  
(٢) راجع ديوان أبي فراس الحمداني ج ٢ ص ٢١٤ ( نشرة المعهد الفرنسي  
بدمشق ، بيروت سنة ١٩٤٤ ) .

(٣) راجعها في «الأمالي» لأبي علي القالي ج ٢ ص ١ ، فقد وردت بهذه الرواية :  
فقال : أتبكي كل قبر رأيته . . . لقبر ثوى بين اللوى والدكادك  
فقلت له : إن الشجا يبعث الشجا . . . فدعني ! فهذا كله قبر مالك  
وراجعها أيضاً في «الكامل» ج ١ ص ١٥٢ .

(٤) راجع ديوان المجنون قيس بن الملوح ص ٥ (طبع بولاق سنة ١٢٩٤ هـ) .  
(٥) راجع «ديوان الخنساء» ص ١٥١ ، وقد رواه الراغب الأصفهاني في  
«محاضرات الأدباء» ٣٣/١ ، و«زهر الآداب» ٢٤٣/٣ ، و«الأغاني» ٢٠/١٦ ،  
و«خزانة الأدب» للحموي (ص ٢٥٩) ، والنابلسي في «نفحات الأزهار» (ص ٢٥٧) .

وقول الهذلي (١) :

أبالصبر أنى لا يزال يُهيجنى      مبيت لنا فيما مضى ومقيل  
وأنى (٢) إذا ما الصبح آنت ضوءه      يعاودنى جنح على ثقيل  
وهذا النوع كثير فى أشعار العرب . ومن هذا الموضع تذكرها الأجلة  
بالديار والأطلال ، كما قال (٣) :

قفنا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

ويقرب من هذا الموضع ما جرت به عادة العرب من تذكر الأجلة بالخيال  
 وإقامته مقام المتخيل كما قال شاعرهم (٤) :

وإنى لأستغشى وما بى نعمة      لعل خيلاً منك يلتقى خيالها  
وأخرج من بين البيوت لعلنى      أحدث عنك النفس فى السر خالها  
وتصرف العرب والمحدثين فى الخيال متفنن ، وأنحاء استعمالهم له كثير .  
ولذلك يشبه أن يكون من المواضع الشعرية الخاصة بالنسيب . وقد يدخل فى الرثاء  
كما قال للبحرنى (٥) :

خلا ناظرى من طيفه بعد شخصه      فيا عجبا للدهر : فقد على فقد !  
قال : وأما النوع الرابع من المحاكاة فهو أن يذكر أن شخصاً ما شبيه  
بشخص من ذلك النوع بعينه .

(١) هو أبو خراش الهذلى ، واسمه خويلد بن مرة أحد بنى قرد بن عمرو . مات فى  
زمن عمر بن الخطاب ، والقصيدة فى رثاء أخيه عمرو بن مرة . - وقوله : آنت ضوءه  
يقول : كأنى قد قرب الصبح ننى فى ظنى ؛ ويروى : يعاودنى قطع . راجع «ديوان  
الهذليين» القسم الثانى ( دار الكتب المصرية ) ص ١١٧ س ٢ - س ٣ .

(٢) أنى : ناقصة فى المطبوع .

(٣) مطلع معلقة امرئ القيس المشهورة ، وتماه :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل      بسقط اللوى بين الدخول وحومل

راجع «شرح ديوان امرئ القيس» للسندوبى .

(٤) تنسب لمجنون بنى عامر : راجع «الأمالى» لأبى على القالى ج ١ ص ٢١٥ -

ص ٢١٦ ( دار الكتب المصرية ) ، و«الكامل» ج ١ ص ١٧٣ ؛ وفى «ديوان المجنون»  
ص ١١ ( طبع طهران سنة ١٣٠٧ هـ ) .

(٥) من قصيدة للبحرنى قالها فى غلامه نسيم ، مطلعها :

دعا عبرتى تجرى على الجور والقصد      أظن نسيا قارف المهجر من بعدى  
ج ١ ص ١٧٩ ( طبعة هندية سنة ١٩١١ م )

وهذا التشبيه لا يكون إلا في الحَلْق أو الحُلُق ، مثل قول القائل :  
 « جاء شبيه يوسف » ، و « لم يأت إلا فلان » . ومن هذا قول امرئ القيس<sup>(١)</sup> :  
 وَتَعْرِفُ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شِمَائِلًا

والتصريح بالشبيه خلاف التشبيه . فان التشبيه هو إيقاع شك ، والتصريح  
 بالشبيه بين اثنين هو تحقيق لوجود الشبه ، وهو الغاية في مطابقة التخيل ، أعنى  
 إذا قيل : شبيه فلان .

قال : والنوع الخامس هو الذى يستعمله السوفسطائيون من الشعراء ،  
 وهو الغلو الكاذب .

وهذا كثير فى أشعار العرب والمحدثين ، مثل قول النابغة<sup>(٢)</sup> :  
 تَقْدُّ السَّلُوقِ لِلْمُضَاعَفِ نَسْجَهُ وَتُوقِدُ بِالْصَّفَاحِ نَارَ الْحَبَابِ  
 وقول الآخر<sup>(٣)</sup> :

فَلَوْلَا الرِّيحُ أَسْمَعَ مَنْ بِحَجَرٍ صَلِيلَ الْبَيْضِ تُقَرِّعُ بِالذِّكُورِ  
 وهذا كله كذب . ومن هذا قول أبي الطيب :  
 عَدُوُّكَ مَذْمُومٌ بِكُلِّ لِسَانٍ وَلَوْ كَانَ مِنْ أَعْدَائِكَ الْقَمْرَانِ<sup>(٤)</sup>  
 وقوله فى هذه القصيدة<sup>(٥)</sup> :

لَوْ فَالَكُ الدَّوَارُ أَبْغَضْتَ سَيْرَهُ لَعَوْقَهُ شَيْءٌ عَنِ الدَّوَارِ

(١) راجع «شرح ديوان امرئ القيس» للسندوبى ص ٨٥ س ٧ ؛ وتماه :  
 وتعرف فيه من أبيه شمائلا . . . ومن خاله ومن يزيد ومن حُجْر  
 (٢) راجع «التوضيح والبيان عن شعر نابغة ذبيان» ص ٤٤ ( مطبعة السعادة  
 بالتزام عهد أدهم ) . - السلوق : درع ينسب إلى سلوق ، مدينة . والمضاعف نسجه :  
 أى الذى نسج حلقتين حلقتين . والصفاح : حجارة عراض . والحباب : دوية  
 صغيرة تنير بالليل .

(٣) من قصيدة للمهلل بن ربيعة واسمه عدى بن ربيعة ، ويسمى المهلهل التغلبى  
 أيضاً ، راجعها فى الأمانى لأبى على القالى ج ٢ ص ٣٣ ( دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٦ )  
 مع بعض اختلاف الرواية - وحجر : قصبة النيامة . والصليل : الصوت . والذكور :  
 السيوف عملت من حديد غير أنيث .

(٤) راجعه فى ديوانه ج ٢ ص ٢٤٢ ، وهو مطلع قصيدة له يذكر فيها خروج  
 شبيب ومخالفته كافوراً ؛ ويمدح كافوراً .  
 (٥) آخر القصيدة : ج ٤ ص ٢٤٧ .

ومن هذا الباب قول امرئ القيس (١) :

مِنَ الْقَاصِرَاتِ الطَّرَفِ لَوَدَبْتُ مُحَوَّلٌ      مِّنَ الذَّرِّ فَوْقَ الْإِنْتَبِ مِنْهَا لَأَثَرًا  
وهذا كثير موجود في أشعار العرب ، وليس تجد في « الكتاب العزيز »  
منه شيئاً ، إذ كان يتنزل من هذا الجنس من القول ، أعني الشعر ، منزلة الكلام  
السوفسطائي من البرهان . ولكن قد يوجد للمضبوع من الشعراء منه شيء محمود  
مثل قول المتنبي (٢) :

وَأَنِّي اهْتَدَيْتُ هَذَا الرِّسُولُ بِأَرْضِهِ      وَمَا سَكَنْتُ ، مُذْ سِرْتُ فِيهَا ، الْقَاصِطِلُ !  
وَمِنْ أَيْ مَاءٍ كَانَ يَسْقِي جِيَادَهُ      وَلَمْ تَصْفُ مِنْ مَزْجِ الدَّمَاءِ الْمَنَاهِلُ ؟  
وقوله (٣) :

لَبَسْنَ الْوَشْيَ لَا مُتَجَمَّلَاتٍ      وَلَكِنْ كِي يَصُنَّ بِهِ الْجَمَالَ  
وَضَفَرْنَ الْغَدَائِرَ لَا لِحُسْنٍ      وَلَكِنْ خِفْنَ فِي الشَّعْرِ الضَّلَالَ  
وها هنا موضع سادس مشهور يستعمله العرب ، وهو إقامة الحمايات  
مقام الناطقين في مخادبتهم ومراجعتهم إذا كانت فيها أحوال تدل على النطق  
مثل قول الشاعر (٤) :

وَأُجْهِشْتُ لِلثُّوبَانِ لَمَّا رَأَيْتُهُ      وَكَبَّرَ لِلرَّحْمَنِ حِينَ رَأَى  
فَقُلْتُ لَهُ : أَيْنَ الَّذِينَ عَاهَدْتُهُمْ      حَوَالِيكَ فِي أَمْنٍ وَخَفَضَ زَمَانُ ؟  
فَقَالَ : مَضَوْا وَاسْتَوْدَعُونِي بِلَادَهُمْ      وَمَنْ ذَا الَّذِي يَبْقَى عَلَى الْحَدَثَانِ ؟

(١) « شرح ديوان امرئ القيس » للسندوبى ص ٧٤ س ١ (القاهرة سنة ١٩٣٩) .  
والذر : النمل ، والمحول : الذى أتى عليه العام ، يريد الصغير . والاتب : القميص  
غير الخيط الجنيين .

(٢) « ديوان المتنبي » ج ٣ ص ١١٢ - ص ١١٣ .

(٣) « ديوان المتنبي » ج ٣ ص ٢٢٢ - ص ٢٢٣ .

(٤) الشاعر هو مجنون بنى عامر ، راجع ديوانه ص ٢٥ س ٦ من أسفل ( يولاق  
سنة ١٢٩٤ هـ ) . وص ٢١ س ٢ - س ٥ ( طهران سنة ١٣٠٧ هـ ) ، وفيها يرد :  
الثوبان ( بالثاء المثناة والتون في الآخر ) كما هنا ؛ وفي ياقوت ( معجم البلدان تحت :  
توباذ ) و« معجم ما استعجم » للبكرى : التوباد ( بالذال المهملة في البكرى ، والذال  
المعجمة في ياقوت ) ، ج ١ ص ٣٢٤ ( طبع مصر سنة ١٩٤٥ ) . وفي المصادر جميعاً  
اختلاف في رواية الأبيات ، فراجعها . والتوباد : جبل في أرض بنى عامر .

ومن هذا الباب مخاطبتهم الديار والأطلال ومجاوبتها لهم كقول ذي الرمة: (١)  
 وَقَفْتُ عَلَى رُبْعٍ لَمِيَّةٍ نَاقَتِي      فَمَا زِلْتُ أَبْكِي عِنْدَهُ وَأَخَاطِبُهُ  
 وَأَسْقِيهِ حَتَّى كَادَ مِمَّا أَبَتْهُ      تُكَلِّمُنِي أَحْبَارُهُ وَمَلَأَ عَيْبُهُ  
 وقول عنتره (٢):

أَعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمْ      حَتَّى تَكَلَّمَ كَالْأَصَمِّ الْأَعْجَمِ  
 يَا دَارَ عَيْلَةٍ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي      وَعِمْي صَبَاحًا دَارَ عَيْلَةٍ وَاسْلَمِي  
 إلى غير ذلك مما يشبه هذا مما هو كثير في أشعارهم .  
 وقد ذكر هذا الموضع في كتاب « الخطابة » وذكر أن أوميرش كان  
 يعتمد عليه كثيراً .

قال : والاستدلال الفاضل والإدارة إنما تكون للأفعال الإرادية ، وأكثر  
 ما يوجد هذا النوع من الاستدلال في « الكتاب العزيز » ، أعني في مدح  
 الأفعال الفاضلة وذم الأفعال الغير فاضلة . وهو قليل في أشعار العرب . ومثال  
 الإدارة في المدح قوله تعالى : « ضرب الله ... كلمة طيبة ... » إلى قوله :  
 « ... ما لها من قرار » (٣) . ومثال الاستدلال قوله تعالى : « كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ  
 سَبْعَ سَنَابِلَ » (٤) الآية . ولكون أشعار العرب خَلِيَّةً من مدائح الأفعال الفاضلة  
 وذم النقائص أنحى الكتاب العزيز عليهم واستثنى منهم من ضرب قوله إلى هذا  
 الجنس .

قال : وإجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التمام إنما يكون متى  
 بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغاً يُرَى السامعين  
 له كأنه محسوس ومنظور إليه ، ويكون مع هذا ضده غير ذاهب عليهم من ذلك  
 الوصف . وهذا يوجد كثيراً في شعر الفحول والمفلسين من الشعراء ، لكن إنما  
 (١) راجعها في ديوانه ص ٣٨ (نشرة مكارنتي ، كبردج سنة ١٩١٩ هـ) ، وفيه  
 روايات أخرى .

(٢) راجع « شرح ديوان عنتره بن شداد » ص ١٢٢ س ٢ ، ص ٤ (القاهرة بغير  
 تاريخ ، المطبعة التجارية) . (٣) سورة « إبراهيم » : ٢٩ - ٣١ .  
 (٤) سورة « البقرة » : ٢٦٣ . - وفي المطبوع : سنابل - وهو تحريف .

يوجد هذا النحو من التخييل للعرب إما في أفعال غير عفيفة ، وإما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط . فمثال ما ورد من ذلك في الفجور قول امرئ القيس : (١)  
 سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا      سُمُوَ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ  
 فَقَالَتْ : سَبَاكَ اللَّهُ ! إِنَّكَ قَاضِحِي !      أَلَسْتَ تَرَى السُّمَارَ وَالنَّاسَ أَحْوَالِي ؟  
 فَقُلْتُ : يَمِينُ اللَّهِ ! أَبْرَحُ قَاعًا      وَلَوْ قَطَعُوا رَأْسِي لَدَيْكَ وَأَوْصَالِي  
 ومثال ما ورد من ذلك مما القصد به مطابقة التشبيه فقط قول ذى الرمة  
 يصف النار (٢) :

وَسَقَطَ كَعَيْنِ الدَّيْكِ عَاوَرْتُ صُحْبَتِي      أَبَاها وَهِيَ أَنَا لِمَوْقِعِهَا وَكُرَا  
 فَقُلْتُ لَهُ : ارْفَعِهَا إِلَيْكَ وَأَحْيِهَا      بِرَوْحِكَ ، وَاقْتَتَهُ لَهَا قَيْتَةً قَدْرًا  
 وَظَاهِرَ لَهَا مِنْ يَابِسِ الشَّخْتِ وَاسْتَعْنِ      عَلَيْهَا الصَّبَا ، وَاجْعَلْ يَدَيْكَ لَهَا سِتْرًا  
 وقد يوجد ذلك في أشعارهم في وصف الأحوال الواقعة مثل الحروب وغير ذلك مما يتمدحون به . والمتنبى أفضل من يوجد له هذا الصنف من التخييل ، وذلك كثير في أشعاره ؛ ولذلك يحكى عنه أنه كان لا يريد أن يصف الوقائع التي لم يشهدها مع سيف الدولة . وإجادة هذا النوع من التشبيه يتأتى بأن يحصل للإنسان أولاً جميع المعاني التي في الشيء الذى يقصد وصفه ، ثم يركب على تلك المعاني الأجزاء الثلاثة من أجزاء الشعر ، أعنى التخييل والوزن واللحن .

قال : وتعدد مواضع الاستدلالات مما يطول . — وإنما أشار بذلك إلى كثرتها واختلاف الأمم فيها .

(١) «شرح ديوان امرئ القيس» للسندوبى ، ص ١٤٠ — ص ١٤١ . والحباب : الفقايع التي تظهر على سطح الماء . وسباك الله : أبعدك وربما بالاغتراب ؛ أو سلب عليك من يسبك . وأحوالى : حوالى . وأبرح قاعداً : لأبرح قاعداً فى مكانى . وأوصالى : مفاصلى .

(٢) «ديوان ذى الرمة» ص ١٧٥ ص ١٧٦ (نشرة مكارتنى، كبردج سنة ١٩١٩) . السقط : النار سقط من الزند الأعلى وهو الذكر . عاورت صاحبى (كما فى رواية الديوان) : أى تداولت الزند ، أنامرة وهومرة ، والزند الأسفل هو الأنثى ؛ والوكر : مثل البصر وما أشبهه مما يشعل فيه النار . — بروحك : أى بنفخك ، أى انفخها نفخاً رقيقاً واجعل فوقها من الحطب قليلاً قليلاً .

قال : وكل مديح فنه ما فيه رباط بين أجزائه ، ومنه ما فيه حل .  
ويشبه أن يكون أقرب الأشياء شهاً بالرباط الموجود في أشعارهم هو الجزء الذي  
يسمى عندنا الاستطراد ، وهو ربط جزء النسيب ، وبالجملة : صدر القصيدة ،  
بالجزء المديحي . والحل تفصيل الجزئين أحدهما من الآخر ، أى يوثق بهما  
مفصلاً . وأكثر ما يوجد الرباط في أشعار المحدثين ، وذلك مثل قول أبي تمام : (١)  
عَامِي وَعَامُ الْعَيْسِ بَيْنَ وَدَيْقَةٍ مَسْجُورَةٍ وَتَنْوَفَةٍ صَيَّخُودِ  
حَتَّى أَغَادِرَ كُلَّ يَوْمٍ بِالْفَلَى لِلطَّيْرِ عِيداً مِنْ بَنَاتِ الْعَيْدِ  
هِيَهَاتَ مِنْهَا رَوْضَةٌ مَحْمُودَةٌ حَتَّى تُنَاسِخُ بِأُتَمِّدَ الْحُمُودِ  
وكقول أبي الطيب (٢) :

مَرَّتْ بِنَا بَيْنَ تَرْبِيهَا قَلْتُ لَهَا مِنْ أَيْنَ جَانَسَ (٣) هَذَا الشَّاذِنُ الْعَرَبَا ؟  
فَاسْتَضَحَّكَتْ ثُمَّ قَالَتْ كَالْغَيْثِ : يُرَى لَيْثُ الشَّرَى وَهُوَ مِنْ عَجَلٍ إِذَا انْتَسَا  
وأما الحل فهو موجود كثيراً في أشعار العرب مثل قول زهير (٤) :

دَعْ ذَا وَعْدٍ الْقَوْلَ فِي هَرَمٍ

(١) راجع «ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي» تحقيق محمد عبده عزام ، ج ١  
ص ٣٩٣ - ص ٣٩٥ (دار المعارف ، القاهرة سنة ١٩٥١) . - والوديقة : شدة الحر  
ودنو الشمس من الأرض . ومسجورة : مملوءة بالسراب ، ويجوز أن يعنى بمسجورة :  
من بحر التنور ، يصفها بشدة الهجير . والتنوفة : الفقر من الأرض ؛ وصيخود : يعنى  
صلابة الأرض . - وأغادر : أى أترك للطير عيداً ، أى شيئاً تعتاده . والعيد : قبيلة  
من مهرة بن حيدان ؛ وبعض الناس يقولون : العيد : فحل من فحل الابل . وبنات  
العيد : يحتمل وجهين : أن يعنى أن هذه الابل مما ينسب إلى هذه القبيلة ، والآخر  
أن تكون منسوبة إلى الفحل المذكور .

(٢) راجعها في ديوانه ج ١ ص ١١٢ : والمعنى كما في العكبرى : لما مرت بنا مع  
مساويها في السن قلنا : من أين شابه هذا الظبي العرب ؟ فاستضحكت أى ضحكت  
وقالت كالغيث : هو من عجل ويرى كأنه أسد ، وكذا أنا أرى كالظبي وأنا مع ذلك  
عربية .

(٣) في المطبوع : جالس - وهو تحريف كما في الديوان .

(٤) راجع ديوانه بشرح أبي العباس ثعلب (طبع دار الكتب المصرية) ص ٨٨ ،  
وتمامه :

دَعْ ذَا وَعْدِ الْقَوْلِ فِي هَرَمٍ خَيْرَ الْكُهُولِ وَسَيِّدِ الْخَضَرِ  
عَدِ الْقَوْلِ : اصرفه إليه . والخضر : أهل الخضر .

قال : وأنواع المدائح أربعة : ثلاثة منها بسيطة ، وهى التى تقدمت : أحدها الإدارة ، والثانى الاستدلال ، والثالث الانفعال .

قال : مثل ما يقال فى أهل الجحيم فإن هذه محزنة مفزعة .  
والرابع المركب من هذه : إما من ثلاثتها ، وإما من اثنين منها .  
وينبغى أن تعلم أن أمثال أنواع هذه المدائح الأربعة للفعل الإرادى الفاضل غير موجودة فى أشعار العرب ، وإنما هى موجودة فى « الكتاب العزيز » كثيراً .

قال : ومن الشعراء من يجيد القول فى القصائد المطولة ، ومنهم من يجيد الأشعار القصار والقصائد القصيرة — وهى التى تسمى عندنا المَقْطَعَات .  
والسبب فى ذلك أنه لما كان الشاعر المجيد هو الذى يصف كل شىء بخواصه وعلى كنهه ، وكانت هذه الأشياء تختلف بالكثرة والقلة فى شىء شىء من الأشياء الموصوفة — وجب أن يكون التخييل الفاضل هو الذى لا يتجاوز خواص الشىء ولا حقيقتها<sup>(١)</sup> . فمن الناس من لقد اعتاد ، أو من فطرته مُعَدَّة نحو تخييل الأشياء القليلة الخواص . فهؤلاء تجود أشعارهم فى المَقْطَعَات ولا تجود فى القصائد .  
ومن الشعراء من هو على ضد هؤلاء ، وهم المَقْصِدُونَ كالمُتَنَبِّى وحيب<sup>(٢)</sup> ، وهم الذين اعتادوا القول فى الأشياء الكثيرة الخواص ، أو هم بفطرهم مُعَدُّون لمحاكاتهما ، أو اجتمع لهم الأمران جميعاً .

قال : ومن التخييلات والمعانى ما يناسب الأوزان الطويلة ، ومنها ما يناسب القصيرة . وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخييل ، وربما كان الأمر بالعكس ، وربما كان غير مناسب لكليهما .  
وأمثلة هذه مما يعسر وجودها فى أشعار العرب ، أو تكون غير موجودة فيها ، إذ أعارىضهم قليلة القدر .

قال : وقد يضاف إلى الأشياء التى بها قوام الأشعار أمور من خارج ، وهى الهيئات التى تكون فى صوت الشاعر وصورته على ما تقدم . وأكثر ما توجد هذه من الشعراء المستعملين لها فى الأشعار الانفعالية ، مثل التى تقال فى أهل الجحيم وغيرهم . ولما كنا قد قلنا فى الأشياء التى تقوم بها الأشعار التى

(١) أو : حقيقته ؟  
(٢) حبيب = أبو تمام .

هي أجزاؤها بالحقيقة ، فقد ينبغي أن نقول في هذه أيضاً ، فنقول : إن هذه الأفعال بالجملة هي التي تدل عليها الأقوال التي تسمى الانفعالية ، ولذلك ينبغي إذا استعملت هذه أن تستعمل مع هذه الأقاويل . وذلك أن هذه ترى الانفعال الذي يقصد بالقول تثبيته كأنه قد وقع واستيقن . وقد تقدم لك في كتاب « الخطابة » الأقاويل الانفعالية الخطبية وضروب الانفعالات التي تفعلها هذه الأقاويل . ولذلك كانت هذه الأفعال أخصر بكتاب « الخطابة » منها بكتاب « الشعر » .

والانفعالات التي تثبت بالقول الخطبي أو الشعري هي : الخوف والغضب والرحمة والتعظيم ، وسائر الأشياء التي عُدَّتْ في كتاب « الخطابة » . وهو ظاهر أنه كما أن ها هنا أقوالاً توجب هذه الانفعالات ، كذلك ها هنا هيئات وأشكال تدل من المتكلم على حضور الأشياء التي توجب هذه الانفعالات ، وأنها قد وقعت لوقوع الأشياء الفاعلة لها فينفعل لذلك الناظر لها .

فهذه الصور والهيئات إنما ينبغي أن تستعمل في الشعر إن استعملت مع الأقاويل الانفعالية الشعرية ، وذلك : إما في التعظيم ، وإما في التصغير ، وإما في الأشياء المحزنة المخوفة — إذ كانت هذه الأشياء هي التي تستعمل صناعة المديح من الأقاويل الانفعالية على ما سلف . وإنما تستعمل هذه مع الأقاويل الانفعالية التي ليست صادقة ، أعني التي ليست هي ظاهرة التخييل . وأما الأقاويل الانفعالية التي هي ظاهرة التخييل ومناسبة للغرض المقول فيه وهي حق ، فليس يحتاج أن تستعمل فيها هذه الأمور التي من خارج فانها تهجنها إذ كانت هذه إنما تستعمل في الأقاويل التي تضعف أن تفعل ما قصيد بها إلا باقتران هذه الأشياء بها ، وهي الأقاويل الشعرية . فان القائل من الفقهاء لعبد الرحمن الناصر بمحضر الملائمة من أهل قرطبة يحرضه على حسداى اليهودى :

إن الذي (١) شَرَّفَتْ مِنْ أَجْلِهِ يزعم هذا أنه كاذبُ

لم يحتاج في إغصاب الناصر عليه إلى أكثر من هذا القول ، وإن كان لم يخرج عن سمته وهيئته لكون هذا القول حقاً . فلذلك لا ينبغي للشاعر أن

(١) أى النبي محمد .

يستعملها ، إذ كانت ليست إنما هي فضل فقط ، بل وقد تهجن القول والقائل إذا كان بالسمت والوقار .

قال : وقد يكتفى الشاعر من هذه باستعمال الأشكال الخاصة بصنف صنف من أصناف الأقاويل . وذلك إذا اضطر إلى ذلك مع الذين يستعملون الأخذ بالوجوه . وأعني بأشكال القول : شكل الخبر ، وشكل السؤال ، وشكل الأمر ، وشكل التضرع . وذلك أن شكل الخبر غير شكل السائل ، وشكل الأمر غير شكل الطالب أو المتضرع . فالشاعر قد يكتفى بأشكال الأقاويل عن سائر الأشياء التي من خارج ، فإن تلك ، إذ كان من شأنها تهجين الأقاويل الشعرية ، فليس ينبغي أن تجعل جزءاً من صناعة الشعر ، وإنما ينبغي أن تجعل جزءاً من صناعة أخرى .

## فصل

قال : واسطقتسات<sup>(١)</sup> الأقاويل التي ينحل إليها كل كلام شعري هي سبعة : المقطع ، والرباط ، والفاصلة ، والاسم ، والكلمة ، والتصريف ، والقول . واسطقتسات المقاطع هي أشياء غير منقسمة ، أعني الحروف ، لكن ليس كلها . لكن ما كان منها من شأنه أن تتركب منه المقاطع التي هي أبسط ما ينطق بها . وذلك أن أصوات البهائم هي غير منقسمة إلى حروف ، ولذلك ما نقول : إنه ولا صوت واحد منها هو مركب من حروف ، ولا جزء واحد من أصواتها أيضاً هو حرف . وأما هذا الصوت الذي هو المقطع فأجزأؤه : الحرف المصوت ، والحرف غير المصوت . وهذا قسمان : أحدهما ما لا يقبل المدّ ألبتة ، مثل الطاء والتاء ؛ والآخر ما يقبل المد ، مثل الراء والسين ، وهو الذي يسمى نصف مصوت . والمصوت هو الذي يحدث عن القرع الذي يكون من الشفتين أو الأسنان أو غير ذلك من أجزاء الحلق ؛ وهو صوت مركب غير مفصل ، أعني أنه ليس يمكن أن يفصل بالنطق من الحرف الغير مسموع . وهذه الحروف ، أعني المصوتة ، هي التي تسمى عندنا حركات وحروف المد

(١) أي : عناصر.

واللين . وأما الحرف الذى هو نصف مصوِّت فهو الذى يكون له مع القرع :  
أعنى الحرف المصوت ، امتداد ما ، وليس له على انفراده صوت مسموع .  
وأما الحرف الغير مصوت فهو الذى يكون مع الحرف المصوت ، أعنى الحادث  
عن القرع ، وليس له على انفراده صوت مسموع مثل ما للحرف المصوت .  
أعنى أن له صوتاً مسموعاً إذا ركب مع غيره ، وهو غير المصوت . وإنما يكون  
للحروف الغير مصوِّتة صوت إذا قرنت بالتى لها صوت ، مثل : أل وأب .  
وهى التى تعرف عندنا بالحروف الساكنة والمجزومة . وهذه الحروف تختلف  
بحسب اختلاف أشكال الفم والمواضع التى تتصل بها وتتفصل عنها ، وبالطول  
أيضاً والقصر ، وبالحِدَّة والثقل ، وبالحملة بجميع الأطراف التى فى الأصوات  
والمتوسطات بينها التى تستعمل فى الألحان والأوزان .

وأما المقطع فهو صوتٌ دالٌ مركَّبٌ من حرف مصوت ، ومن حرف  
غير مصوت .

وهذا الذى قاله فى أمر الحروف صحيح ، وذلك أن الذى تدل عليه الحاء  
أو الميم ليس يمكن أن ينطق به مفرداً ، وكذلك ما تدل عليه الفتحة والضمة ؛  
وإنما يحدث الصوت بمجموعها ، إلا أن وجوده هو لما تدل عليه الفتحة أولاً ،  
ولما توجد فيه الفتحة ثانياً .

وبالحملة ، فينبغى أن تعلم أن الصوت يحدث من شيئين : أحدهما ما ينزل  
منه منزلة المادة ، وهو الذى يسمى حرفاً غير مصوت ، والثانى منزلة الصورة ،  
وهو الذى يسمى حرفاً مصوِّتاً ويسميه أهل لساننا الحركات وحروف المد واللين .

قال : وأما الرباط فهو صوت مركب ، غير دالٍّ مفرداً ، وذلك بمنزلة  
الواو العاطفة وشم ، وهى بالحملة الحروف التى تربط الكلام ببعضه ببعض ،  
وذلك إما بوقوعها فى أول الكلام ، مثل « أما » المفتوحة ؛ وإما بحروف الشرط  
الذى يدل على الاتصال ، مثل « أو » و « متى » .

قال : وأما الفاصلة فهى أيضاً صوت مركب غير دالٍّ مفرداً ، وهى  
بالحملة الحروف التى تفصل قولاً من قول ، مثل « إما » المكسورة و « إلا »  
وحروف الاستثناء و « بل » و « لكن » وما أشبه ذلك . وهى توضع إما فى

ابتداء القول ، وإما في آخره . ونفني ها هنا بقولنا : « صوت غير دال بافراده »  
الأصوات البسيطة التي تدل بالتركيب ، أعني إذا ركبت مع غيرها ، وهي  
الحروف ، أعني حروف المعاني ، لا حروف المعجم ، لأن الأصوات الدالة  
بانفرادها المركبة من أصوات كثيرة : إما ثلاثية ، وإما رباعية ، وإما غير ذلك  
من أشكالها هي الاسم والفعل . وأما الاسم فهو صوت أو لفظة تدل بانفرادها  
على معنى خَلَسُوا من الزمان ولا يدل جزؤه على جزء من المعنى إذا أفرد . وهذا  
عام للأسماء البسيطة والمركبة . فان الأسماء المركبة من اسمين ليس تستعمل على أن  
كل واحد من أجزائها يدل على جزء من المعنى الذي يدل عليه مجموع الاسمين ،  
مثل : « عبد الملك » إذا سمي به رجل ، و « عبد القيس » . وأما الكلمة فهي  
صوت دال ، أو لفظة دالة على معنى وعلى زمان ذلك المعنى ، وليس أيضاً  
يدل جزؤها على انفراده على جزء من ذلك المعنى كالحال في أجزاء الاسم .  
وبكون الكلمة دالة على زمان المعنى تفارق الاسم : فان الإنسان والأبيض ليس  
يدلان على الزمان ؛ وأما « مشى » و « يمشى » فيدلان على الزمان الماضي والحاضر .

قال : وأما التصريف فهو للاسم والقول والكلمة . فالاسم المصرف هو  
الاسم المضاف ، وأعني بالمضاف المنسوب إلى شيء بمنزلة الأسماء التي تسمى  
المنصوبة في لسان العرب ، أو المخفوضة . والقول المصرف بمنزلة الأمر والسؤال .  
وأما الكلمة المصرفة فهي التي تدل على الماضي أو المستقبل ؛ والغير مصرفة هي  
التي تدل على الحال . وهذا خاص بلسانهم .

وأما القول فهو لفظ مركب دال ، كل واحد من أجزائه يدل على انفراده .  
والقول المركب يقال فيه إنه واحد على ضربين : أحدهما إذا دل على معنى واحد ،  
مثل أن هذا الإنسان حيوان ؛ والثاني ما كان واحداً من قبل الرباطات التي تربطه  
بمنزلة ما تقول : قصيدة واحدة وخطبة (١) واحدة .

قال : والأسماء صنفان : إما بسيط ، وهو الذي ليس هو مركباً من أسماء  
تدل ؛ وإما مضاعف ، وهو الذي يركب من أسماء تدل ، وإن كان من حيث  
يقصد به تسمية شيء واحد لا تدل تلك الأسماء التي ركب منها مثل : عبد شمس ،  
وعبد القيس .

(١) في المطبوع : خطية .

قال : وكل اسم فهو : إما حقيقي ، وإما دخيل في اللسان ، وإما منقول نادر الاستعمال ، وإما مزين ، وإما معمول ، وإما معقول ، وإما مفارق ، وإما مغتر . فالحقيقي هو الاسم الذي يكون خاصاً بأمة أمة . والدخيل هو الذي يكون لأمة أخرى فيدخله الشاعر في شعره ، وذلك مثل : الاستبرق والمشكاة وغير ذلك من الأسماء الأعجمية الدخيلة في لسان العرب . وأما الاسم النادر المنقول فهو نقل اسم غريب : إما من النوع إلى الجنس مثل تسمية القتل موتاً ، وإما من الجنس إلى النوع مثل تسمية النقلة حركة ، وإما من نوع إلى نوع آخر مثل تسمية الحيانة سرقة ، وإما أن ينقل شيء منسوب إلى ثان إلى شيء ثالث منسوب إلى رابع مثل نسبة الأول إلى الثاني ، مثلما كان يسمى بعض القدماء الشيخوخة : « عشية العمر » ، ويسمى العشية : « شيخوخة النهار » . وذلك أن نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العشية إلى النهار .

وأما الاسم المعمول المرتجل فهو الاسم الذي يخترعه الشاعر اختراعاً ويكون هو أول من استعمله . وهذا غير موجود في أشعار العرب ، وإنما يوجد ذلك في الصنائع الناشئة . وأكثر ما في الصنائع هو منقول لا معمول مخترع . وربما استعمله المحدثون من الشعراء على طريق الاستعارة ، أعني المنقول إلى الصنائع . مثل قول أبي الطيب <sup>(١)</sup> :

إذا كان ماتنويه فملاً مضارعاً مَضَى ، قبل أن تُلْقَ عليه الجوازمُ  
وربما استعملوا تصرفاً لم يستعمل قبل ، مثل قوله <sup>(٢)</sup> :

تَفَاوَحَ مِسْكُ الْغَانِيَاتِ وَرَنَدُهُ

وأما المفارق والمعقول فليس يوجدان في لسان العرب . والمزينة هي أسماء كانت تجعل بعض أجزائها نغماً فتزين بها . وقد قيل إنه يعني بالمفارق الأسماء المغيرة بالزيادة فيها والنقصان منها والحذف أو القلب . وقيل : بل يعني بذلك

(١) راجع ديوانه بشرح العكبري ج ٣ ص ٣٨٢ .

(٢) راجع ديوان المتنبي بشرح العكبري ج ٢ ص ٢٠ ، وتماحه :

إذا سارت الأحداج فوق نباته . . . تفاوَحَ مِسْكُ الْغَانِيَاتِ وَرَنَدُهُ  
والأحداج جمع حدج : مركب النساء مثل المحفة .

الأسماء التي يعسر النطق بها . وظاهرُ كلامه أنه اسمٌ كان يؤلّف عندهم من مقاطع محدودة. و«أما» الاسم المعقول فانه فيما أحسب الذي سماه المختلف ، وظاهر كلامه أنه الاسم المحذوف بالتقصان ، مثل الأسماء المرخمة عندنا . وأما المغيرة فهي الأسماء المستعارة التي تستعار : إما من الشبيه ، مثل تسميتهم الكوكب « نسراً » ؛ وإما من الضد مثل تسميتهم الشمس « جَوْنَة » ؛ وإما من اللازم مثل تسميتهم الشحم « ندا » والمطر « سماء » .

قال : وأفضل القول في التفهيم إنما هو القول المشهور المبتذل الذي لا يخفى على أحد . وهذه الأقاويل إنما تؤلّف من الأسماء المشهورة المبتذلة ، وهي التي سماها فيما قبل « الحقيقية » ، وتسمى « المستولية » و « الأهلية » .

قال : وذلك مثل شعر فلان وفلان لقوم مشهورين عندهم .  
وينبغي أن نتفقد مَنْ الغالب على أشعاره هذا النوع من الألفاظ من شعراء العرب .

قال : و«أما» الأقاويل العفيفة المديحية فهي الأقاويل التي تؤلف من الأسماء المبتذلة ومن الأسماء الأخر ، أعني المنقولة الغريبة والمغيرة واللغوية ، لأنه متى تعرّى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزاً ولغزاً . ولذلك كانت الألفاظ والرموز هي التي تؤلف من الأسماء الغريبة ، أعني بالغريبة : المنقول ، والمستعار ، والمشارك ، واللغوي ، والرمز . — واللغز هو القول الذي يشتمل على معانٍ لا يمكن ، أو يعسر ، اتصال تلك المعاني الذي يشتمل عليها بعضاً ببعض حتى يطابق بذلك أحد الموجودات . ويكون : أما بحسب الألفاظ المشهورة فاتصال تلك المعاني بعضها ببعض غير ممكن ، وأما بحسب الألفاظ الغير مشهورة فممكن . وذلك كثير في شعر ذي الرّمة من شعراء العرب .

وفضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلفاً من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخر ، ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية ، وحيث يريد التعجيب<sup>(١)</sup> والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء . ولذلك قد يتضاحك بمن يريد الإيضاح فيأتي بالأسماء المشتركة أو الغريبة أو الألسن أو المعمولات . ويتضاحك أيضاً بمن يريد التعجيب<sup>(١)</sup> والإلذاذ فيأتي بالأسماء

(١) في المطبوع : التعجب .

المبتدلة . وكأنّ الشاعر يجب له ألا يفرض في استعمال الأسماء الغير مستولية فيخرج إلى حد الرمز ، ولا أيضاً يفرض في الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف .

قال : وأما موافقة الألفاظ بعضها لبعض في المقدار ومعادلة المعاني بعضها لبعض وموازنتها ، فأمر يجب أن يكون عاماً ومشتركاً لجميع الألفاظ التي هي أجزاء القول الشعري . وذلك أنا نجد الشعراء ، وإن استعملوا الألفاظ الحقيقية في المواضع التي يهزأ بهم في استعمالهم إياها ، ليس يخلو شعرهم من هذين الأمرين ، أعني من الموازنة والموافقة في المقدار . ولكن كان هذا عاماً لجميع أنواع الشعر . وأما الأشعار التي تأتلف من الأسماء المختلفة فوجود هذا المعنى فيها أبين . وموافقة الألفاظ التي ذكر في المقدار هي مقارنة بعضها لبعض في عدد الحروف . وإن وافقت مع هذا في كل اللفظ ، أو في بعض اللفظ ، فهو الذي يعرف بالمطابقة والمجانسة عند أهل زماننا . والموافقة أنحاء . وذلك أنه لا تخلو الموافقة أن تكون في كل اللفظ وكل المعنى ، وهذا مثل قول الشاعر<sup>(١)</sup> :

لا أرى الموتَ يسبقُ الموتَ شيء

ومثل قولهم : « طويل النجاد ، طويل العماد » . أو يكون في بعض اللفظ وبعض المعنى ، أو يكون في بعض اللفظ وكل المعنى ، أو يكون في كل اللفظ وبعض المعنى ، أو يكون في كل اللفظ فقط ، أو يكون في بعض اللفظ فقط ، أو يكون في كل المعنى فقط ، أو يكون في بعض المعنى فقط . فمثال الموافقة في بعض اللفظ وبعض المعنى : الأسماء المشتقة من تصريف واحد ، وذلك مثل قول المتنبي<sup>(٢)</sup> :

(١) هو عدى بن زيد ، راجع « خزنة الأدب » ج ١ ص ١٨٣ ( الطبعة الأولى ببولاق سنة ١٢٩٩ هـ ) ، و « شعراء النصرانية » ، القسم الرابع ص ٤٦٨ ( بيروت سنة ١٨٩٠ م ) ، وتماه :

لا أرى الموت يسبق الموت شيء . . . . . نفص الموت ذا الغنى والفقير  
أى : لا أرى الموت يسبقه شيء ، أى لا يفوته شيء ؛ إن خوف الغنى من الموت ينقص عليه الالتذاذ بالغنى والسرور به ، وخوف الفقير من الموت ينقص عليه السعى في التماس الغنى لأنه لا يعلم أنه - إذا وصل إليه الغنى - هل يبقى حتى ينتفع به ، أو يقتطعه الموت عن الانتفاع .

(٢) راجع ديوانه بشرح العكبرى ج ٣ ص ٣٧٨ .

على قَدَرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعِزَامُ وتَأْتِي على قَدَرِ الْكَرَامِ الْكَارُمُ  
ومثال الموافقة في بعض اللفظ وكل المعنى قولهم : درهم ضرب الأمير ،  
ومضروب الأمير . ومثال عكس هذا ، أعنى في كل اللفظ وبعض المعنى :  
الأسماء المشككة ؛ والشعراء يستعملونها كثيراً . ومثال الموافقة في كل اللفظ فقط  
الأسماء المشتركة مثل قول المعري (١) :

مَعَانٍ مِنْ أَحَبَّتْنَا مَعَانُ

ومثل قوله (٢) :

فَزَنْدُكَ مُغْتَالٌ وَطَرْفُكَ مُغْتَالٌ

ومثال المتفقة في بعض اللفظ فقط قول حبيب (٣) :

مَا أَنْتَ عَنْ ذَهْلِيَّةٍ بِذَاهِلٍ

وقول أبي الطيب (٤) :

أَقْلَبُ الطَّرْفِ بَيْنَ الْخَيْلِ وَالْخَوْلِ

وهذا كله في لغة العرب ، مثل الضَّرْبِ والضَّرَبِ ، والحَمْلِ والحَمَلِ ،  
وأشْرَقَتِ الشمسُ وشَرَقَتْ .

(١) راجع «شروح سقط الزند» ج ١ ( = السفر الثاني من مجموع مؤلفات  
أبي العلاء ، طبع دار الكتب سنة ١٩٤٥ ) ص ١٧٢ . وتمام البيت :

معانٍ من أحببتنا معانٍ . . . تحبيب الصاهلات به القيان

المعان : المنزل ، ومعان في أول البيت : موضع . والقيان : جمع قينة وهي الجارية  
المغنية . والمعنى أن هذا المنزل أحببتنا فيه نازلون وهم ملوك ثم خيل تصل وقيان .

(٢) لأبي العلاء ، راجع «شروح سقط الزند» ص ١٢١٢ ، وتمامه :

معانيك شتى والعبارة واحد . . . فزندك مغتال وطرفك مغتال

المغتال الأول : من اغتاله : أهلكه ، والثاني : من قوام : ساعد غيل : إذا كان  
ممتكاً .

(٣) راجع «ديوان أبي تمام» (المطبعة الوهبية سنة ١٢٩٢ هـ) ، والنص هنا معروف  
وصوابه :

متى أنت عن ذهلية الحى ذاهل . . . وقلبك منها مدة الدهر آهل

(٤) تمامه (راجع ديوانه بشرح العكبري ج ٣ ص ٨٥) :

وعرفاهم بأنى في مكارمه . . . أقلب الطرف بين الخيل والخول  
والخول : جمع خائل ، وهو الخادم .

ومثال الموافقة في كل المعنى فقط الأسماء المترادفة ، مثل قوله : أقوى واقفر . ومثال المتفقة في بعض المعنى فقط الأسماء المختلفة التي تدل من الشيء الواحد على جهات مختلفة مثل الصبارم والذَّكَّر . والقوافي عند العرب هي موافقة في المقدار وفي بعض اللفظ : وذلك إما في حرف واحد وهو الأخير ، وإما في حرفين وهو الذي يعرفه المحدثون بـ « اللزوم » .

وأما الموازنة في أجزاء القول فهي على أنحاء أربعة : أحدها أن يأتي بالشيء ، وشبيهه ، مثل الشمس والقمر ؛ أو يأتي بالأضداد ، مثل الليل والنهار ؛ أو يأتي بالشيء وما يستعمل فيه ، مثل القوس والسهم والفرس والجمال ؛ أو يأتي بالأشياء المناسبة ، مثل الملك والإله . وهذه المناسبة إنما تؤخذ من أربعة أشياء . ومن هذا الباب عيب على الكميته<sup>(١)</sup> :

### تكمال فيها الدل والشنب

لأن الدل غير شبيه بالشنب . ومن هذا الباب قال بعضهم في قول امرئ القيس<sup>(٢)</sup> :

كأنِّي لم أركب جواداً للذة      ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال  
ولم أسبأ الزقَّ الروى ولم أقل      خلجى : كرى كرة بعد إجمال  
إنه غير مناسب ، وإن التناسب فيه هو عكس ما فعل ، أعني أن يكون

(١) من قصيدة مطلعها :

هل أنت عن طلب الايقاع منقلب ؟      أم هل يحسن من ذى الشيبة اللعب ؟  
وتمام البيت :

أم هل ظعائن بالعلياء رافعة      وإن تكامل فيها الدل والشنب ؟  
راجع ها هنا « المثل السائر » لأبي الفتح ضياء الدين ابن الأثير ج ٢ ص ٢٩٢ (القاهرة سنة ١٩٣٩ م) .

والقصيدة يعارض فيها الكميته قصيدة ذى الرمة البائية : « ما بال عينك ... »  
(٢) راجع « شرح ديوان امرئ القيس » نشرة السندوبي وشرحه (س ١٤٣ ، القاهرة سنة ١٩٣٩ م) .

سبأ الخمر : اشتراها ؛ الروى : الملاسن . الاجفال : الحرب اتقاء العدو . والزق : إثناء الخمر .

صدر البيت الأول صدر الثاني ، وصدر الثاني صدر الأول . ومثل هذا قيل في قول أبي الطيب<sup>(١)</sup> :

وَقَفْتُ ، وما في الموت شكٌّ لواقفٍ      كأنك في جَفْن الردى وهو نائم  
تَمَرُّ بك الأبطالُ كَلَمَى هزيمةً      ووجْهك وضَّاحٌ وتُفرك باسم<sup>(٢)</sup>  
إن التناصب فيه أن يكون صدر البيت الأول للثاني ، وصدر الثاني للأول . وما قاله أبو الطيب له وجه من التناصب ، وكذلك ما قاله عمرو القيس .

{ قال : والقول إنما يكون مختلفاً ، أى مُغَيَّراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار ، وبالأسماء الغريبة ، وبغير ذلك من أنواع التغيير . وقد يستدل على أن القول الشعرى هو المغيَّر أنه إذا غيَّر القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً ، ووُجِد له فعل الشعر ، مثال ذلك قول القائل<sup>(٣)</sup> :

ولما قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ      وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ  
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا      وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ  
إنما صار شعراً من قَبْلِ أَنَّهُ استعمل قوله : « أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا » وسالت بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ » بدل قوله : تحدثنا ومشيئنا . وكذلك قوله<sup>(٤)</sup>

(١) راجع ديوانه بشرح العكبرى ج ٣ ص ٣٨٦ - ص ٣٨٧ . كلمى : جرحى ، جمع كلم .

(٢) راجع عن هذه الأبيات من الناحية البلاغية ، « المثل السائر » لابن الأثير ج ٢ ص ٣٠٣ (القاهرة سنة ١٩٣٩ م) ، ففيها كلام كثير يشبه تماماً كلام ابن رشد ، ولهذا نرجح أن يكون ابن الأثير أخذه منه (توفى ابن الأثير سنة ٦٣٧ هـ وولد سنة ٥٥٨ هـ ، بينما ولد ابن رشد سنة ٥٢٠ هـ وتوفى سنة ٥٩٥ هـ) .

(٣) ينسب هذان البيتان لكثير عزة ، وليزيد بن الطثرية ، ولعقبة بن كعب ابن زهير . وقد فصل القول فيهما وفي ثالثهما عبد القاهر الجرجاني في « أسرار البلاغة » (ص ١٦ - ص ١٧ . مطبعة النار ، ط ٣ سنة ١٩٣٩ م) وبين ما فيها من روعة وجمال ؛ وكذلك تناولهما أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن الأثير في « المثل السائر » (ج ١ ص ٣٥٣ . القاهرة سنة ١٩٣٩ م) .

(٤) البيت لعمر بن أبي ربيعة (راجع « الأغاني » للأصفهاني ، ج ١ ص ١٢٧ . دار الكتب المصرية) وتماه :

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل . . أبوها وإما عبد شمس وهاشم

## بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقُرْطِ<sup>(١)</sup>

إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله : طويلة العنق . وكذلك قول الآخر :

يادارُ ! أين ظباؤك الأُنْسُ ؟ قد كان لي في أنسها<sup>(٢)</sup> أنسى

إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها ، وأبدل لفظ النساء بالظباء وأتى بموافقة الإنس والأُنْس في اللفظ .

وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عدا من هذه التغيرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط .

والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه ، وبالجملة : بإخراج القول غير مخرج العادة ، مثل : القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب ، — وبالجملة : من المقابل إلى المقابل ، وبالجملة : بجميع الأنواع التي تسمى عندنا محازاً . فالحذف مثل قوله تعالى : « واسأل القرية... »<sup>(٣)</sup> وقوله : « ولو أن قرآناً سُيرت به الجبال أو قُطِّعَتْ به الأرض أو كُلِّمَ به الموتى »<sup>(٤)</sup> . والقلب مثل قول القائل : فلان من أجل بنيه ، لا بنوه من أجله ؛ والسُّنَّة سبب الإنسان ، لا الإنسان سبب السُّنَّة . والتقديم والتأخير مثل قوله تعالى : « ولم يجعل له عوجاً قَيْماً »<sup>(٥)</sup> ، وقوله : « وإذا ابتلى إبراهيم ربه »<sup>(٦)</sup> . والزيادة مثل قوله : « تنبت بالدهن »<sup>(٧)</sup> ، ومثل قوله تعالى : « ليس كمثل شيء »<sup>(٨)</sup> ، ومثل قوله :

(١) في المطبوع : الغوط — وهو تحريف . — راجع عن هذا البيت أيضاً « المثل السائر » لأبي الفتح ضياء الدين ابن الأثير : ج ٢ ص ٢٠١ ( نشرة معبى الدين عبد الحميد ، القاهرة سنة ١٩٣٩ م ) .

(٢) ضبطها لازنيو هكذا : أنسها (بضم الميم) وهو تحريف .

(٣) سورة « يوسف » : آية ٨٢ .

(٤) سورة « الرعد » : آية ٣٠ .

(٥) سورة « الكهف » : آيات ١ — ٢ .

(٦) سورة « البقرة » : آية ١١٨ .

(٧) سورة « المؤمنين » : آية ٢٠ .

(٨) سورة « الشورى » : آية ٩ .

« ولا طائر يطير بجناحيه »<sup>(١)</sup> . ومثال التغير من الإيجاب إلى السلب قول القائل : « ما فعله أحد إلا أنت » بدل قوله « أنت فعلته » . ومن هذا المعنى قول النابغة<sup>(٢)</sup> :

ولا عَيْبَ فيهم غَيْرَ أَنْ سُيُوفَهُمْ      بهنَ فلولٍ مِنْ قِرَاعِ الكتائبِ  
فانه أوجب لهم الفضائل بنى العيوب ، واستثنى منها ما ليس بعيب ، على جهة تسمية الشيء باسم ضده .

ومن التغيرات اللذيذة جمع الأضداد في شيء واحد ، كقوله<sup>(٣)</sup> :

فِيكَ الْخِصَامُ ، وَأَنْتَ الْخِصْمُ وَالْحَكَمُ

وكون الضد سبباً لضعف كقوله تعالى : « ولكم في القصص حياة »<sup>(٤)</sup> . وليس ينحى عليك أنواعها البسيطة والمركبة المحصورة في هذه الكليات . ويشبه أن يكون إحصاء أنواعها الأخيرة عسيراً جداً . ولذلك اقتصر هنا على الكليات فقط .

والفاضل من هذه الأشياء هو أن يستعمل من كل واحد منها ما هو أبين وأظهر وأشبه . وهذا لا يوجد إلا في النادر من الشعراء . وذلك أن استعمال الأبين من هذه الأشياء والأشبه هو دليل المهارة . وهذا الصنف هو الذى يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية ، أعنى تحريك النفس . مثال ذلك أن

(١) سورة « الأنعام » آية ٣٨ .

(٢) راجع « مجموع مشتمل على خمسة دواوين من أشعار العرب » ص ١ (القاهرة سنة ١٢٩٣ هـ) ، وديوان النابغة بعنوان : « التوضيح والبيان عن شعر نابغة ذبيان » ص ٤٤ (التزام مجد أدهم ، مطبعة السعادة) ، وديوان النابغة ص ٧ (المطبعة الأهلية بيروت) . — والفلول : الثلوم ، والقراع : المجالدة ؛ وقوله : ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم : هذا الاستثناء سماه ابن المعتز تأكيد المدح بما يشبه الذم ، لأن إنفلالها من قراع الكتائب عند التحصيل فخر وفضل .

(٣) للمتنبى ، راجع ديوانه « العرف الطيب » شرح اليازجى ص ٣٤٢ (بيروت سنة ١٨٨٧ هـ) .

(٤) سورة « البقرة » : آية ١٧٥ . — وقد أورد السيوطى في « الاتقان » عشرين وجهاً لتفضيل هذه الآية وبيان بلاغتها ( ج ٢ ص ٥٥ — ص ٥٦ ) القاهرة سنة ١٣٤٤ هـ .

الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والإفهام معاً . وربما عرض من الإبدال المناسب قلة فهم عند القَدَم من السامعين ، كما عَرَضَ في قوله تعالى : « حَتَّى يَبَيِّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ » (١) — أن ظَنَّ بعضهم أنه الخيط الحقيقي فنزلت : « من الفجر » .

قال : والأسماء المركبة تصلح للوزن الذي يثني فيه على الأخبار من غير تعيين رجل واحد منهم .

وهذه الأسماء هي قليلة الوجود في لسان العرب ، وهي مثل قولهم : العَبْشَشَمَى — المنسوب إلى عبد شمس .

وأما اللغات فتصلح للشعر الذي يذكر فيه أمر المعاد وما فيه من الأهوال . وكان صنفاً من الشعر عندهم معروفاً .

وأما الأسماء الغريبة المنقولة فتختص بالأشعار التي تقال في الأمثال والحكم والقصص المشهورة .

قال : ففيما قلناه في صناعة المديح وفي الأشياء المشتركة لأصناف الأشعار من التشبيه وغير ذلك كفاية<sup>٢</sup> . والأشعار القصصية سبيلها ، في الأجزاء التي هي المبدأ والوسط والنهاية ، سبيل أجزاء صناعة المديح . وكذلك في المحاكاة . إلا أن المحاكاة ليس تكون للأفعال فيها ، وإنما تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال ، وذلك أنه إنما يحاكى في هذه كيف كانت أحوال المتقدم مع أحوال المتأخر ، وكيف تنقل الدول والممالك والأيام .

ومحاكاة هذا النوع من الوجود قليل<sup>٣</sup> في لسان العرب ، وهو كثير في الكتب الشرعية . وذكر<sup>(٢)</sup> مجيدين في هذا الصنف من شعرائهم ، وأثنى ثناءً عاماً على أوميرش . ومن جسيّد ما في هذا المعنى للعرب قول الأسود ابن يعفر<sup>(٣)</sup> :

(١) سورة «البقرة» : آية ١٨٣ .

(٢) أي أرسطو .

(٣) هو الأسود بن يعفر النهشلي : شاعر جاهلي ، كان ينادم النعمان بن المنذر ، ولما أسن كف بصره . قال الجهمي ص ٤٤ : « كان يكثر التنقل في العرب يجاورهم فيزم ويحمد . وله في ذلك أشعار » . راجع «الفضليات» ص ٢١٧ (ط ٢ القاهرة سنة ١٩٥١ م) .

ماذا أَوَمَّلَ بَعْدَ آلِ مُحَرَّقٍ ؟  
 أرضِ الخَوْرَنْقِ والسَّديرِ وبارقِ  
 نزلوا بأنقرةٍ يسيل عليهم  
 جَرَّتِ الرياحُ على مَحَلِّ ديارهم  
 فأرى النعيمَ وكلَّ ما يُلْهَى به  
 تركوا منازلهم ، وَبَعْدَ إِيَادِ  
 والقَصْرِ ذِي الشَّرُفَاتِ مِنْ سِنْدَادِ  
 ماءُ الفُرَاتِ يَجِيءُ مِنْ أَطْوَادِ  
 فكأنهم كانوا على ميعادِ  
 يوماً يصير إلى (١) بلياً ونفادِ

قال : وأجزاء هذا النوع هي أجزاء صناعة المديح العفيفة من : الإدارة ، والاستدلال ، والتركيب منهما . وربما كان بعض أجزائها انفعالياً كالحال في صناعة المديح وصنائع الشعر .

وأحكامها في التلحين والغناء أحكامُ صناعة المديح . وذكر فروقاً بين صناعة المديح وبين صنائع الشعر الأخر عنهم ، وخواصَّ تختص بها تلك الأشعار الأخر في الأوزان والأجزاء والمحاكاة والقدر ؛ وأن ها هنا أوزاناً هي أليق ببعض الأشعار من بعض . وذكر من أجاد من الشعراء في هذه الأشياء ومن لم يجد . وأثنى في هذا كله على أوميرش .

وكل ذلك خاص بهم وغير موجود مثاله عندنا : إما لأن ذلك الذي ذكر غير مشترك للأكثر من الأمم ، وإما أنه عرض للعرب في هذه الأشياء أمر خارج عن الطبع — وهو أبين ، فانه ما كان ليثبت في كتابه هذا ما هو خاص بهم ، بل ما هو مشترك للأمم الطبيعية .

قال : وينبغي أن يكون ما يأتي به الشاعر من الكلام يسيراً بالإضافة إلى الكلام المحاكى ، كما كان يفعل أوميرش : فانه إنما كان يعمل صدرأ يسيراً ، ثم يتخلص إلى ما يريد محاكاته من غير أن يأتي في ذلك بشيء لم يعتد ، لكن ما قد اعتيد ، فان غير المعتاد مُنْكَسِر .

= ومحرَق : لقب لقب به بعض ملوك العرب . إِيَاد : قبيله . والخَوْرَنْق : قصر بالحيرة . السدير : قصر أو نهر بالحيرة . بارق : ماء بالعراق ، ومحرَق : هو ومحرَق بن حارث بن مزريقا . سِنْدَاد : نهر أسفل من الحيرة . أَنْقَرَة : ( بكسر القاف وضمها ) : بلد بالحيرة بالقرب من الشام ، وهي غير أنقرة التي في بلاد الروم . الأطواد : الجبال . (١) في الأصل : يصير على ... — وهو تحريف صوابه ما أثبتناه نقلاً عن الفضليات .

وإنما قال ذلك . فيما أحسب - لأن للأمم في تشبهاتهم عوائد خاصة مثل قول امرئ القيس (١) :

يَهِيلُ وَيَذَرِي مُتَرَبِّهَا وَيُثِيرُهُ إِثَارَةَ نَبَّاثِ الْهَوَاجِرِ مُخْمِسِ  
وكذلك تشبههم الضب بالنون لمكان السراب الموجود في بلادهم . ومن  
هذا قول الله تعالى : « وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ » (٢) .

قال : ومتى طال الكلام وليس فيه تغير ولا محاكاة ، فينبغي أن يعتنى  
في ذلك بإيراد الألفاظ البينة للدلالة ، وهي التي تدل على أشياء بأعيانها ،  
لا على أشياء متضادة أو مختلفة ؛ ويكون تركيبها على المشهور عندهم ، وتكون  
سهلة عند النطق .

ويشبه أن يكون هذا هو أكثر ما ينطلق عليه في لسان العرب اسم :  
« الفصاحة » ، إلا أن يكون ذلك القول ظاهر الصدق ومشهوراً . فإن الصدق  
الذي يتضمنه يشفع لما فيه من قلة الفصاحة وقلة التغير والمحاكاة (٣) .

قال : والغلط الذي يقع في الشعر ويجب على الشاعر توبيخه فيه ستة  
أصناف :

(أحدها) أن يحاكي بغير ممكن ، بل ممتنع . ومثال هذا عندي قول  
ابن المعتز يصف القمر في تنقصه :

انظر إليه كَزَوْرَقٍ مِنْ رِفْضَةٍ قَدْ أَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِنْ عَنَبٍ  
فإن هذا ممتنع . وإنما آتسه بذلك شدة الشبه ، وأنه لم يُقصد به حث  
ولا نهي ، بل إنما يجب أن يحاكي بما هو موجود أو يظن أنه موجود ، مثل  
محاكاة الأشرار بالشياطين ، أو بما هو ممكن الوجود في الأكثر ، لا في الأقل  
أو على التساوي ، فإن هذا النوع من الوجود هو أليق بالخطابة منه بالشعر .

(١) راجع « شرح ديوان امرئ القيس » للسندوبى ص ١٠٠ . يهيل : يفرق  
التراب عن مكانه ليتسع لجثومه . نباث الهواجر : الذي ينبت التراب في وقت الهجرة  
يُحس إبلة برد الثرى فيسكن عنهن العطش . الخمس : الذي ترد إبلة الماء لخمس  
أيام .

(٢) سورة «النور» : آية ٣٩ .

(٣) في المطبوع : المحاكاة - وهو تحريف طبيعي .

والموضع ( الثاني ) من غلط الشاعر أن يحرف المحاكاة . وذلك مثلما يعرض للمصوّر أن يزيد في الصورة عضواً ليس فيها ، أو يصوره في غير المكان الذي هو فيه ، كمن يصور الرجلين في مقدم الحيوان ذى الأربع ، واليدين في مؤخره .

وينبغي أن يتفقد مثال هذا في أشعار العرب . . وقريب منه عندى قول بعض المحدثين الأندلسيين يصف الفرس :

وعلى أذنيه أذنٌ ثالث من سنان السّمهرى<sup>(١)</sup> الأزرق  
والموضع ( الثالث ) أن يحاكي الناطقين بأشياء غير ناطقة . فان هذا أيضاً من مواضع التوبيخ . وذلك أن الصدق في هذه المحاكاة يكون قليلاً والكذب كثيراً ، إلا أن يشبه من الناطق صفة مشتركة للناطق وغير الناطق . وقد تؤنس بمثل هذا العادة ، مثل تشبيه العرب النساء بالطباء وبيقر الوحش .

والموضع ( الرابع ) أن يشبه الشيء بشيئه ضده أو بضد نفسه . وذلك مثل قول العرب : « سقيمة الخفون » في الحسنة الغاضة النظر . وقريب منه قولهم :

راحوا كأنهم مَرَضَى مِنَ الْكَرَمِ<sup>(٢)</sup>

وقول الآخر<sup>(٣)</sup> :

ومخرقٍ عنه القميصُ تخالُهُ وَسَطَ البيوت من الحياء سقيماً

(١) السمهرى : الرمح الصليب العود ، المعتدل .

(٢) هو للشمر دل بن شريك اليربوعي كما في «الكامل» ٣٦/١ ، وقد ورد أيضاً في «الأمالى» لأبى على القالى ج ١ ص ٢٣٨ (دار الكتب سنة ١٩٢٦ م) وتماه : يشسبهون ملوكاً في تجلّتهم . . وطول أنضية الأعنّاق والأُم إذا غدا المسك يحرق في مفارقهم . . راحوا كأنهم مرضى من الكرم وراجعها أطول في «الأغانى» (الساسى) ج ١٢ ص ١١٦ ، وفيه القصة .

(٣) ينسب إلى ليلى الأخيلية ، ورواه الأصمعى لحميد بن ثور الهلالي ، راجع «الأمالى» لأبى على القالى ج ١ ص ٢٤٨ (طبع دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٦ م) فقد ذكر البيت ضمن تسعة أبيات ، وورد البيت في أمالى الشريف المرتضى ج ١ ص ٤٣ ، وفي «حماسة أبى تمام» ورد منسوباً إلى ليلى الأخيلية ( ج ٤ ص ٧٧ ) طبع بولاق سنة ١٢٩٦ هـ . ومعنى البيت : أى لا يبالي كيف كان ثيابه لأنه لا يزين نفسه ، إنما يزين حسبه ويضون كرمه ؛ وقيل معناه : إنه غليظ المناكب ، وإذا كان كذلك أسرع الخرق إلى قميصه ؛ وقيل : أرادت أنه كثير الغزوات متصل الأسفار فقميصه منخرق لذلك . — وقولها : «من الحياء سقيماً» تعنى أنه ينتقع لونه من شدة الحياء ، وإنما يستحيى من أن لا يكون قد بلغ من إكرام القوم ما في نفسه .

فان هذه كلها هي أصداد الصفات الحسنة . وإنما آنس بذلك العادة .  
 والموضع ( الخامس ) أن يأتي بالأسماء التي تدل على المتضادين بالسواء ،  
 مثل « الصريم » في لسان العرب ، و « القرء » و « الجلد » وغير ذلك مما قد  
 ذكره أهل اللغة .

والموضع ( السادس ) أن يترك المحاكاة الشعرية وينتقل إلى الإقناع والأقوال  
 التصديقية ، وبخاصة متى كان القول هجيناً قليل الإقناع ، وذلك مثل قول  
 امرئ القيس يعتذر عن جبنه :

وما جَبُنْتُ خَيْلِي ، وَلَكِنْ تَدَكَّرْتُ      مَرَابِطَهَا مِنْ بَرِّ بَعِيسٍ وَمَيْسَرَا (١)  
 وقد نحسن هذا الصنف إذا كان حسن الإقناع أو صادقاً ، مثل قول الآخر  
 يعتذر عن الفرار :

اللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَرَكْتُ قِتَاهُمْ      حَتَّى رَمَوْا فَرَسِي بِأَشَقَّرَ مُزِيدٍ  
 وَعِلِمْتُ أَنِّي إِنْ أَقَاتِلُ وَاحِداً      أَقْتُلُ ، وَلَا يَنْكِي عَدُوِّي مَشْهَدِي  
 فَصَدَدْتُ عَنْهُمْ وَالْأَحْبَةَ فِيهِمْ      طَمَعاً لَهُمْ بِعِقَابِ يَوْمٍ مُرْصَدٍ (٢)

(١) بربيعس وميسر: كلاهما موضع من ديار حصص (راجع «معجم ما استعجم» لأبي  
 عبيد عبد الله البكري ، تحت المادة ج ١ ص ٢٣٩ ، نشرة السقا . . القاهرة سنة ١٩٤٥)  
 راجع «شرح ديوان امرئ القيس» للسندوبى ص ٧٥ س ٢ ، وفي رواية ابن السكيت :  
 يذكرها أوطانها تل ما مسح . . منازلها من بربيعس وميسر  
 وتل ماسح : موضع ، قال ياقوت : هو من أعمال حلب با الشام .

(٢) راجعها في «شرح الحماسة» للتبريزى ج ١ ص ٩٧ - ص ٩٨ ؛ والأبيات  
 للحارث بن هشام بن المغيرة بن عبد الله بن عمرو بن مخزوم ، وهو أخو أبي جهل وكان  
 هرب يوم بدر لما أنزل الله على رسوله النصر . ومعنى البيت الأول : علم الله ما تركت  
 مقاتلتهم حتى جرحوني ؛ وعنى بالأشقر الزيد : الدم ، وذلك البياض الذى يعلوه . وكان  
 لما هرب يوم بدر غيره حسان بن ثابت بذلك فقال :

إن كنت كاذبة الذى حدثتنى      فنجوت منجى الحارث بن هشام  
 ترك الأحبة أن يقاتل عنهم      ونجا برأس طمرة ولبام  
 ومعنى البيت الثانى : حتى تيقنت أنى إن ثبت لقتالهم قتلت ولا يضر حضورى أعدائى  
 بل ينفعهم لأنهم إذا كنت وحدى قتلونى ففرحوا وغنموا . - والبيت فى رواية أخرى :  
 ولا يضرر عدوى مشهدى . وفى البيت الثالث : يعنى بالأحبة : أخاه أبا جهل ورهطه  
 من أهل مكة تركهم فى الجمع فقتلوا وأسروا ، ويجوز أن يكون المراد : أعرضت عنهم  
 ودماؤهم وأسراؤهم فيهم لم أظفر أى دماء أحببى وأسراى . - وقوله : بعقاب يوم مرصد :  
 أى لطمعى فى أن يعقب الله لى يوماً يرصد الشر لهم ويمكننى منهم فأنهز الفرصة .  
 والعقاب : يجوز أن يراد به المكافأة .

فان هذا القول إنما حسن أكثر لصدقه ، لأن التغيير الذى فيه يسير .  
ولذلك قال القائل : « يا معشر العرب ! لقد حسَّنتُم كلَّ شيء حتى الفرار ! »

قال : وإذا كانت مواضع الغلط ستة ، ومواضع التوبيخ مقابلتها ، فيجب أن تكون مواضع الغلط الذاتى والتوبيخ الخاصى اثنى عشر موضعاً : ستة أغاليط وستة توبيخات .

وأمثلة التوبيخات غير موجودة عندنا ، إذ كان شعراؤنا لم تتميز لهم هذه الأشياء ولا شعروا بها .

...

فهذا هو جملة ما تأدى إلى فهمنا مما ذكره أرسطو فى كتابه هذا من الأقاويل المشتركة لجميع أصناف الشعر والخاصة بالمديح ، أعنى المشتركة منها أيضاً للأكثر أو للجميع .

وسائر ما ذكره فى كتابه هذا من الفصول التى بين سائر أصناف الشعر عندهم وبين صنف المديح فهو خاص بهم . ومع ذلك فلسنا نجده ذكر من ذلك فى هذا الكتاب الواصل إلينا إلا بعض ذلك . وذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام ، وأنه بقى منه التكلم فى سائر فصول أصناف كثير من الأشعار التى عندهم . وقد كان هو قد وعد بالتكلم فى هذه كلها فى صدر كتابه . والذى نقص مما هو مشترك هو التكلم فى صناعة الهجاء<sup>(١)</sup> . لكن يشبه أن يكون الوقوف على ذلك بقرب من الأشياء التى قيلت فى باب المديح ، إذ كانت الأضداد يعرف بعضها من بعض .

وأنت تبيِّن إذا وقفت على ما كتبناه ها هنا ، أن ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما فى كتاب أرسطو هذا وفى كتاب « الخطابة » نزر يسير كما يقوله أبو نصر<sup>(٢)</sup> . وليس يخفى عليك أيضاً كيف ترجع تلك القوانين إلى هذه ، ولا ما ذكروا من ذلك على وجه الصواب مما ذكر على غير ذلك . والله الموفق للصواب بفضلته ورحمته .

إِنْ تَجِدْ عِيّاً فَسُدَّ الْحَلَكَلَا جَلَّ مَنْ لَا عَيْبَ فِيهِ وَعَلَا

(١) هذا الموضع يدل على أن ابن رشد قد تنبه إلى أن كتاب « فى الشعر » لأرسطو ناقص ، ينقصه الكلام فى الكوميديا (الهجاء) ، وعزا هذا النقص إلى نقص فى الترجمة . وهذه الملاحظة تدل على براعة ابن رشد فى الفهم ودقة النقد الفيلولوجى .  
(٢) أى : الفارابى .

## فهرس الأعلام والمواد والمصطلحات

### الواردة في نص كتاب « الشعر » لأرسطو

أريس (أرس) Ἄρης : — ٥٧ ب ٢١ ،

٢٢ ، ٣٣ .

أرسطوفانيس Ἀριστοφάνης : — ٤٨ ا ٢٧ ،

أرفراديس Ἀριφράδης : — ٥٨ ب ٣١ ،

أريفوله Ἐριφύλη : — ٥٣ ب ٢٤ .

اسبرطه Σπάρτη : — ٦١ ب ٦ .

استاسيمون Στάσιμον : — ٥٢ ب ٢٣ ،

استائلوس Σθένελος : أسلوبه — ١٥٨ ا ٢٠ .

أسخيلوس Αἰσχύλος : مكانته في تاريخ

المأساة — ٤٩ ا ١٦ ؛ أسخيلوس

واسطورة نيوبيه — ٥٦ ا ١٧ ؛ بيت

شعر له سن « فيلوكتيطس » — ٥٨

ب ٢٠ — ٢٣ .

اسطقس στοιχειον : — ٥٦ ب ٢٢ .

اسطودينتس Ἀστυδάμαντος : — ٥٣

ب ٣٣ .

اسطورة ← راجع : الخرافة .

اسقولا ← راجع : سقولا

الأسماء ὄνομα : تعريفها — ٥٧ ا ١٠ ،

بمعنى أوسع — ٦١ ا ٣١ ؛ أنواعها —

فصل ٢١ ؛ أجناسها — فصل ٢١ ؛

أسماء الأشخاص في الملهاة والمأساة —

٥١ ب ١١ — ٢٣ .

(١) \*

الآثينيون Ἀθηναῖοι : — ٤٨ ا ٣٦ ، ٤٨

ب ١ ؛ آثيني — ٤٩ ب ٧ .

آلة μηχανή ( الحل بالاله النازل بالآلة )

— ٥٤ ب ١ .

اتريوس ← راجع : طاريوس .

أثارة الانفعال παθήματα : في الملحمة —

٥٩ ب ١١ ؛ في المأساة — ٤٩ ب ٢٨ .

احتمال εἰκός : ورد مراراً ، خصوصاً :

المحتمل أو الضروري — ٥٤ ا ٣٣ ؛

الاحتمال في التعرف — ٥٥ ا ١٧ ؛

المستحيل المحتمل — ٦٠ ا ٢٧ ؛ كلمة

أغاثون في الاحتمال — ٥٦ ا ٢٤ ؛ —

٦١ ب ١٥ .

أخيلوس Ἀχιλλεύς : — ٥٤ ب ١٤ ؛

(حول) — ٥٩ ا ١١ .

أداة ἄρθρον : — ٥٦ ب ٢١ ؛ تعريفها —

٥٧ ا ٦١ .

ارتجال (ارتجالات شعرية) αὐτοσχεδιάσματα :

( في نشأة الشعر ) — ٤٨ ب ٢٣ ؛

وقارن — ٤٩ ا ٩ .

أرجاس Ἀργᾶς : — ٤٨ ا ١٥١ .

(في) أرجوس Ἀργεῖ (ἐν) : — ٥٢ ا ٨

\* الأرقام الواردة بعد الأسماء تشير إلى أرقام نشرة Bekker بكر الموضحة هنا في هامش

الترجمة ، مع اختصارها بالاكتهاء برهني الآحاد والعشرات في رقم الصفحة ، فمثلا

٥٨ ب ٣١ = ١٤٥٨ ب ٣١ .

أعجمى βαρβαρισμός : — ٢٤١٥٨ ،

٣١ ، ٢٦

أغاثون Ἀγάθων الشاعر : مؤلف مسرحية

« أنثايوس » ( ؟ ) — ٥١ ب ٢١ ؛

وصف أغاثون لأخيلوس — ٥٤ ب ١٤ ؛

إخفاق أغاثون — ١٨١٥٦ ؛ رأيه في

الاحتمال — ٢٩١٥٦ .

أنثيوطيدس Φθιώτιδες ( نساء فوثيا )

موضوع مأساة : — ١١٥٦ .

أفرومثيوس Προμηθεύς : — ٢١٥٦ .

أفيخارموس Ἐπιχαρμος : — ٤٨١٣٣ ؛

قارن — ٤٩ ب ٦ .

أفيخاريس Ἐπιχάρις : — ٥٨ ب ٩ .

اقراطيس Κράτης : مكانته في تاريخ

الملاهة — ٤٩ ب ٧ .

أقليدس Εὐκλείδης : — ٥٨ ب ٧ .

أقليوفون Κλεοφών : نزعتة الواقعية —

١٢١٤٨ ؛ لغته — ٢٠١٥٨ .

أقليون Κλεών : — ٣٨١٥٧ .

أكريون Κρέων : — ١١٥٤ .

أكسينرخوس : راجع : كسينرخوس

أكسينوفانس Ξενοφάνης : — ١١٦١ .

أكسيون Ξιόνες : — ١١٥٦ .

ألقبيادس Ἀλκιβιάδης : — ٥١ ب ١١

ألقميون Ἀλκμέων : ١٥٣ ، ٢ ، ٢٤ ؛

« القميون » لأسطورماس — ٣٣ ب ٣٣ .

ألقينوس ( حكاية ) Ἀλκίνοος ( ἀπολογος ) :

— ٢١٥٥ .

الكترا Ἡλέκτρα : ( عدم الاحتمال في

مسرحية « الكترا » لسوفقليس ) —

٣١١٦٠ .

الالوريون Ἰλλυριοί : ١٦١ ، ٤١ .

« الالياذة » Ἰλιάς : « الالياذة »

والمأساة — ٤٨ ب ٣٨ ؛ — ٥٦ ١

١٣ ؛ — ٥٩ ب ٢ ؛ وحدة الفعل في

« الالياذة » — ٢٩١٥١ ؛ ٢٩١٥٧ ؛

راجع — ٦٢ ب ٨ ؛ الاله بالآلة —

٥٤ ب ٢ ؛ « الالياذة » ملحمة بسيطة

ومثيرة للاهتمام — ٥٩ ب ١٤ .

« الالياذة الصغرى » ἡ μικρά Ἰλιάς : —

٥٩ ب ٤٢ ، ٤٣ .

أمفياروس Ἀμφιάραος : — ١٥٥ ٢٨

أناشيد ὕμνοι : — ٤٨ ب ٢٧ .

أنبادقليس Ἐμπεδοκλῆς : — ( كان عالماً

طبيعياً أولى منه شاعراً ) — ٤٧ ب

١٨ ؛ ( مجاز استخدمه ) — ٥٧ ب

٢٤ ؛ ( تفسير فقره له ) — ١٦١ ٢٤

« أنثيوس » ( أنثايوس ) Ἀνθείς ( ؟ ) :

مسرحية لأغاثون — ٥١ ب ٢١ .

انسانى ( محب للبشر ) Φιλάνθρωπος : —

٥٢ ب ٣٨ ، ٢١٥٣ ، ٢١٥٦ .

انسجام ἁρμονία : ٤٧ ، ٢٢ ، ٤٨ ب

٢٠ ، ٤٩ ب ٢٩ ؛ ( بمعنى أعم )

— ٤٩ ٢٨٠ .

« أنطيفونا » Ἀντιγόνη ( مسرحية لسوفقليس )

— ١١٥٤ .

الأهاجي ψογοί : — ٤٨ ب ٢٧ ، ٣٧

أودوسيا Ὀδυσσεΐα : — ١٤٩ ، ١١٦٢

ب ٩ ؛ لانزوى كل ما وقع لأودوسيوس

— ١٥١ ٢٤ ؛ تأليفها مزدوج — ٥٣

٣١ ؛ موضوعها — ٥٥ ب ١٦ ؛

مادة لمأساة — ٥٩ ب ٢ ؛ ملحمة

أخلاقية مركبة — ٥٩ ب ١٥ .

أودوسيوس Ὀδυσσεύς : — ٥٧ ب ١١ ؛

تعرفه — ٥٤ ب ٣٦ ؛ منشأ فانالونس

— ٦١ ب ٧ .

عند يوريفيدس — ٥٢ ب ٦ — ١٥٤  
 ١٧ ب ٣١ — ١٥٥ ، الفكرة  
 العامة في هذه المسرحية — ٥٥ ب ٣ — ١٢ ؛  
 تفاوت الخصائص في مسرحية « ايفيجينيا  
 عند الاشقوزيين » — ١٥٤ ب ٣٢ .  
 ايكاديوس Ixάδιος : — ٦١ ب ٨ .  
 ايكاريوس Iκάριος : — ٦١ ب ٨ ، ٤

### ( ب )

بربرسموس ← راجع : أعجمي .  
 بروتاغوراس Πρωταγόρας : تقدم وميروس :  
 — ٥٦ ب ١٥ .  
 بسيط απλούς : العمل البسيط — ٥١ ب  
 ٣٣ ؛ تعريفه — ١٥٢ ب ١٤ ؛ ( التركيب )  
 البسيط — ٥٢ ب ٣١ ؛ المأساة البسيطة ،  
 الملحمة البسيطة — ٥٩ ب ٩ ؛ الخرافة  
 البسيطة — ٥١ ب ٣٣ ، — ١٥٢ ب ١٢ ،  
 ١٥٣ ب ١٣ ؛ الأفعال البسيطة — ٥٦ ب ١٥  
 ٢٠ ؛ الوزن البسيط — ٤٩ ب ١١ ؛  
 الأسماء البسيطة — ١٥٧ ب ٣١ .  
 البطولي (الوزن) ήρωικὸν μέτρον : طبيعته  
 ولاءته — ٥٩ ب ٣١ .

### ( ت )

التاريخ ἱστορία : في مقابل الشعر —  
 ٥١ ب ١ — ١١ .  
 تاغيا Τεγέα : — ١٦٠ ب ٣٢ .  
 التركيب σύνθεσις : — ١٥٩ ب ٢٢ ؛  
 تركيب الأفعال — ١٥٠ ب ١٥ ،  
 ٥٠ ب ٢٣ ، ٥٣ ب ٢ ، ١٥٤ ب ٣٤ .  
 تركيب المآسى — ٥٢ ب ٣١ ؛  
 تركيب الأوزان — ٤٩ ب ٣٥ ؛  
 ٣٥ ؛ تركيب الأسماء — ١٥٨ ب ٢٨ ؛  
 تركيب الخرافات — ١٥٢ ب ١٩ ؛  
 التركيب المزدوج — ١٥٣ ب ٣١ .

« أودوسيوس الجريح » Ὀδυσσεύς  
 — ٥٣ ب ٣٤ .  
 « أودوسيوس الرسول الكاذب » Ὀδ.  
 ψευδάγγελος : — ١٥٥ ب ١٣ .  
 أوديفوس Οἰδίπους : — ١١١ ب ٢٠ ،  
 ٧ ب ؛ « أوديفوس ملكاً » لسوفتليس  
 — ٦٢ ب ٢ ؛ الأحداث التي وقعت له  
 — ١٥٢ ب ٢٤ ؛ تعرفه — ٥٣ ب ٧ ،  
 — ١٥٥ ب ١٩ ؛ الجانب اللامعقول —  
 ٥٤ ب ٨ ، — ١٦٠ ب ٣٠ .  
 أورسطس Ὀρέστης : — ١٥٣ ب ٢٠ ، ٣٧ ؛  
 — ١٥٥ ب ٧ ؛ تعرف أورسطس  
 عند يوريفيدس — ٥٢ ب ٦ ، — ٥٤  
 ب ٣١ ؛ أورسطس قاتل قلوظمسطرة —  
 ٥٣ ب ٢٣ ؛ غضب أورسطس في  
 مسرحية « أورسطس » ليوريفيدس —  
 ٥٥ ب ١٤ .  
 أوروفولس Ευρυπύλος ( يوروفولس ) :  
 موضوع مأساة — ٥٩ ب ٦ .  
 اياس Ajax = Αἴας, Αἰαντός : ١٥٦ ب ١١ .  
 ايانبو Ἰάμβος : تفسيره — ٤٨ ب ٣١ ؛  
 الوزن الايانبي أتى بعد الرباعي — ٤٩ ب ١  
 ٢١ ؛ خصائصه — ٤٩ ب ٢٤ ، ١٥٩ ب ١١ ،  
 ٣٧ ب ؛ الايانبو عند اسخيلوس  
 ويوريفيدس — ٥٨ ب ١٩ ؛ الأنواع  
 الايانبية — ٤٩ ب ٨ ؛ الايانبو في  
 مقابل الكوموديا — ٥١ ب ١١ ؛  
 وراجع — ٤٩ ب ٤١ .  
 ايجايوس Αἰγέως : في مسرحية « ميديا »  
 ليوريفيدس — ٦١ ب ٢١ .  
 ايجستوس Αἰγισθος : — ١٥٣ ب ٣٧ .  
 ايرويتي — بطوني — راجع : بطولي .  
 ايفيجينيا Ἰφιγένεια : تعرف ايفيجينا

الاسطقتات — ٥٦ ب ٢٥ ؛ جزء  
الفعل ( الدخيلة ، الحادث العارض )  
— ٥٩ ب ٢٥ - ٢٧ ؛ راجع — ٥٩  
٣٥ ا — ٦٠ ب ٢٦ ، — ٦٢ ب  
و ؛ الأجزاء العارضة عن الفعل —  
٦٠ ب ٣ :

الجميل ( في المقدار والنظام ) ( τὸ καλόν )  
— ٣٧ ب ٥٠ : en μεγεθει καιταξει  
الجلس ( γένος ) ( في مقابل النوع ) ( εἶδος ) : —  
٥٧ ب ٨ وما يتلوه .

الجنون الشعري ( والشعراء المجانين  
( ἐκστατικοί ) : — ٣٥ ا ٥٥  
جوقة ( χορός ) : الجوقة عند اسخيلوس —  
٤٩ ا ١٦ ؛ عند أصحاب الملاحى —  
٤٩ ب ١ ؛ الجوقة وأجزاء المسرحية ،  
في فضل ١٢ ؛ الجوقة يجب أن تشارك  
في الفعل — ٥٦ ا ٢٥ .

### ( ح )

الحكاية — راجع : الخرافة .  
حكم السلاح ( = نزاع السلاح )  
δπλων κρισις : موضوع مسألة — ٥٩  
ب ٥ .

الحل λύσις : — ٥٤ ا ٣٧ ، — ٥٥ ب  
٢٤ وما يتلوه ؛ — ٥٦ ا ٩ .

الحمام ( حكاية الحمام ) ( Νίπτρα ) ( في  
«الأودوسيا» ) — ٥٤ ب ٣٠ ، ٢٦ ا ٦٠ .

الحوادث Περιτετεία : أهميتها — ٥٠ ا ٣٤ ؛  
تعريفها — ٥٢ ا ٢٢ ، التعرف بواسطة

الحوادث — ٥٤ ب ٢٩ ؛ راجع —  
٥٢ ا ٣٢ ؛ في الملحمة — ٥٩ ب ١١ .

الحيوان ζῷον : (أرسطو يشبه نسيج المساة  
بالكائن الحي) — ٥٠ ب ٣٥ وما يليه ؛

( نسيج المساة ) — ٥٩ ا ٢٠ .

التسلسل الطبيعي للوقائع ( τὸ ἐφεξῆς ) :  
— ٥٢ ا ١٠ .

التصريف Πτώσις : تعريفه — ٥٧ ا  
— ١٨ - ٢٠ .

التطهير κάθαρσις : — ٤٩ ب ٢٨ .  
التعرف ἀναγνώρισις : ما هيته — ٥٢ ا

٢٩ ، الفصلان ١١ ، ١٦ .  
تغييرات ( الكلمات ) ἐξαλλαγαὶ ὀνομάτων

— ٥٨ ب ٢ ؛ ( الأسماء ) — ٥٨ ا ٦١ .  
تودثيوس Τυδεύς ( لثيودكتس ) : —

٥٥ ا ٩ .  
تورو Τυρώ : التعرف في مسألة «تورو»

لسوفقليس — ٥٤ ب ٢٥ .  
( ث )

ثبت المراكب ( κατάλογος ( νεῶν ) : —  
٥٩ ا ٣٦ .

ثقل ( ضد خفيف ، سريع ، حاد ) ὀξύτης  
( ضد βαρύτης ) : — ٥٦ ب ٣٣ .

ثيسموسيات Θησις : — ٥١ ا ٢٠ .  
ثيودكتس Θεοδέκτης : — مسرحية

«تودايوس» : — ٥٥ ا ٩ ،  
«لوثقايوس» — ٥٥ ب ٢٩ .

ثيودوروس Θεόδωρος : — ٥٧ ا ١٣ .  
ثيوسطيس Θυέστης : — ٥٣ ا ١١ ،

٢١ ، «ثيوسطيس» تأليف كركينوس  
— ٥٤ ب ٢٣ .

### ( ج )

جزء ( وأجزاء ) μέρος : أجزاء المساة  
في الفصل ٦ ؛ أجزاء اللحمة — ٥٩

ب ١ ؛ أجزاء مقدار المساة ، في  
الفصل ١٢ ؛ أجزاء الفكر — ٥٦ ا

٣٧ ؛ أجزاء المقولة — ٥٦ ب ٢٠ ؛

( خ )

الخرافة  $\mu\theta\omicron\varsigma$  ، وردت مراراً ، وخصوصاً :  
الخرافة مجموع وقائع — ٥٠١٥٠ ،  
٥٠١٥٠ ، ٣٢١٥٠ ، ٩١٤٧ ؛ عمل الخرافة  
— ٤٩ ب ٥ ، ٩ ؛ أهمية الخرافة في  
المأساة — ١٥١٥٠ — ٣٨ ؛ مقدارها ،  
في فصل ٧ ، قارن — ١٠١٥٦ ؛  
وحدتها ، في فصل ٨ ؛ الخرافات ذات  
الدخائل — ٥١ ب ٣٣ ؛ الخرافات  
البسيطة والمركبة — ١٢١٥٢ ؛  
الخرافات التقليدية — ٥١ ب ٢٤ ،  
— ٥٣ ب ٢٢ ؛ الخرافة البسيطة —  
٥١ ب ٣٣ ، ١٢١٥٢ ، ١٥٣ —  
١٣ ، وقارن — ٥٩ ب ١٤ ؛ وحدة  
الخرافة في المأساة — ٦٢ ب ٢ .

خطابي (الفعل الخطابي)  $\epsilon\pi\iota\tau\omicron\upsilon\iota\kappa\eta\varsigma \epsilon\rho\gamma\omicron\nu$  :  
— ٥٠ ب ٦ ، ٣٥١٥٦ .

خلق ، أخلاق  $\eta\theta\eta\mu\eta\theta\omicron\varsigma$  : ( اختلاف  
الأخلاق ) — ٤٨ ب ٢ ؛ ( تعريفه )  
— ٥١٥٠ ، ٨ ب ؛ ( قواعده ) في  
الفصل ١٥ ؛ ( عند هوميروس ) —  
١٠١٦٠ .

الخلقية ( المأساة )  $\eta\theta\iota\kappa\eta\tau\omicron\rho\acute{\alpha}\gamma\omega\delta\iota\alpha$  : —  
١١٥٦ ؛ ( الملاحم ) — ٥٩ ب ٩ ؛  
( في «الأودوسيا» ) — ٥٩ ب ١٥ .  
خيريمون  $\chi\alpha\iota\rho\eta\mu\omega\nu$  ( مؤلف «قنطورس» )  
— ٤٧ ب ٢١ ، ٢١٦٠ .

خوفوريات  $\chi\omicron\phi\omicron\rho\omicron\upsilon\iota\alpha\iota$  (  $\epsilon\nu$  ) : — ٤١٥٥ .  
خيونيدس  $\chi\iota\omega\nu\iota\delta\eta\varsigma$  : شاعر كوميدى :  
— ٤٨ ب ٣٤ .

( د )

داعية الألم (البائوس)  $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$  : تعريفه —  
٥٢ ب ١١ ؛ قارن — ٥٣ ب ١٨ ،

٢٠ ، — ١٥٤ ب ١٣ ، والانفعالات

١٤٧ ب ٢٨ ، ٥٦ ب ٣٨ ، — ٦٠ ب ١٢ .  
داناوس  $\Delta\alpha\nu\acute{\alpha}\omicron\varsigma$  ( في « لوتقيوس »  
لشودكتس ) : — ٥٢ ب ٢٨ .

دايلاذة  $\Delta\epsilon\iota\lambda\iota\alpha\varsigma$  (  $\eta$  ) ( لنيقوخاريس ) :  
— ٤٨ ب ١٣ .

الدخيلة  $\epsilon\pi\epsilon\iota\sigma\omicron\delta\iota\omicron\nu$  : تعريفها — ٥٢ ب  
٢٠ ؛ ( الأحداث العرضية ) — ٤٩ ب ١  
٢٨ ، ( المحتملة ) — ٥٥ ب ١٣ ؛  
( في المأساة والملاحم ) — ٥٥ ب ١٥ ؛  
( عند هوميروس ) — ٥٩ ب ٣٥ ؛  
قارن أيضاً — ٥٥ ب ١٣ ، ١٣ —  
٥٩ ب ٣٠ ، ٥١ ب ٣٣ .

دراما  $\delta\rho\alpha\mu\alpha$  : تفسير معنى هذا اللفظ —  
٤٨ ب ٢٨ .

درامية (الخرافات)  $\delta\rho\alpha\mu\alpha\tau\iota\kappa\omicron\iota \mu\theta\omicron\iota$  : —  
١٨١٥٩ ؛ المحاكاة الدرامية  $\delta\rho\alpha\mu\alpha\tau\iota\kappa\alpha\iota$   
 $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\varsigma$  — ٤٨ ب ٣٥ .

دهشة  $\theta\alpha\nu\mu\alpha\sigma\tau\omicron\nu$  : — ٥٢ ب ٤١ ، —  
١٢١٦٠ وما يتلوه .

الدوريون  $\Delta\omega\rho\iota\epsilon\iota\varsigma$  ( دعواهم أنهم الذين  
أبدعوا المأساة والملاحم ) — ٤٨ ب ٣٠ .  
دولون  $\Delta\acute{o}\lambda\omega\nu$  : — ٦١ ب ١٢ .

دثيرمبوس  $\delta\iota\theta\upsilon\rho\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$  : — ٤٧ ب ١٤ ،  
٢٦ ب — ٤٨ ب ١٤ ؛ ٤٩ ب ١١ ؛  
— ٥٩ ب ٩ .

ديقا يوغانيس  $\Delta\iota\kappa\alpha\iota\omicron\gamma\epsilon\eta\varsigma$  ( مؤلف مأس ) :  
— ٥٥ ب ١١ .

ديونوسوس  $\Delta\iota\omicron\nu\nu\sigma\omicron\varsigma$  : — ٥٧ ب ٢٢ ، ٢٢ .  
ديونيسيموس (الرسام)  $\Delta\iota\omicron\nu\nu\sigma\iota\omicron\varsigma$  : — ٤٨ ب ٦١ .

( ر )

رائد (الجوقة)  $\chi\omicron\rho\eta\gamma\iota\acute{\alpha}$  : — ٥٣ ب  
٨ ب ٥٢ ، ١٦ ب ٢٢ .

سوفقليس Σοφοκλῆς : سوفقليس وهوميروس  
— ٤٨ ا ٢٦ ؛ التجديدات التي  
أدخلها — ٤٩ ا ١٩ ؛ الجوقة عنده  
٥٦ ا ٢٧ ؛ يصور تصويراً ثانياً —  
٦ ب ٣٣ ؛ راجع تحت اسم أوديفوس  
وأتراوس :

سيسوفوس Σίσυφος : — ٥٦ ا ٢٢ .  
سينون Σίνων : موضوع ملأه — ٥٩ ب ٧ .

( ش )

شعراً ( المكتوبة ) ἔμμετρα ( ضد : نثراً  
λογοι ) : ٥٠ ب ١٥ ؛ ( ضد : غير  
شعري ) — ٥١ ب ١ .

( ص )

صب ( الخمر لزيوس ) Διὶ οἶνοχεύειν : —  
٦١ ا ٢٨ .  
( غير قابل ) ἀπιθὰνα للصدق : —  
٦٠ ا ٢٧ .

عقلية Σίκελία : وطن افيخارموس — ٤٨ ا  
٣٢ ؛ قارن — ٤٩ ب ٧ ؛ معركة  
القرطاجنيين في صقلية — ٥٩ ا ٢٦ .  
الصور ( الأنواع ، الأشكال ، الضروب )  
σχήματα : الصور الأدبية — ٤٩ ا ٦ ؛  
الصور الاجالية — ٤٧ ا ١٩ ، — ٤٨  
ب ٣٦ ، ٤٩ ب ٢ ؛ صور القول —  
٥٦ ب ٩ .

( ض )

الضروري τὸ ἀναγκαῖον : الضروري مع  
المحتمل — ٥١ ا ١٣ ، ٢٧ ، ٣٨ ،  
ب ٩ ، — ٥٢ ا ٢٤ ؛ قارن — ٥١  
ب ٣٥ ، — ٥٢ ا ٢٠ ، — ٥٤ ا  
٣٤ .

الرباط σύνδεσμος : تعريفه — ٥٦ ب ٣٨ .  
الرباعي ( الوزن ) τετράμετρον : —  
٤٩ ا ٢١ ، — ٥٩ ب ٣٧ ؛ الأسماء  
الرباعية — ٥٧ ا ٣٥ .

ربة الشعر = موسيا Μῦσια : — ١٦ ب ٣٢ .  
الرحمة ( يثير ) ἑλεεινόν : — ٥٣ ب ١٧ ،  
( الرحمة والخوف ) — ٥٢ ا ٢ ، ب ٣٢ ،  
٣٦ ، قارن — ٥٣ ا ١ ، ٦ ب ١ ؛  
— ٥٦ ب ٣ ؛ ( مثير للرحمة ) — ٥٦ ب  
١ ، ٤٩ ب ٢٧ ، قارن — ٥٢ ا ٣٨ ،  
— ٥٣ ا ٣ ، ٥٠ ب ١٢ .

الرسام يحاكى شأند شأن الشاعر ζωγράφος :  
— ٦٠ ب ٨ .

الرسول ( الكاذب ، أودوسيوس )  
ψευδάγγελος : — ٥٥ ا ١٣ .

( ز )

زاوكسيس Ζεῦξις : — ٦١ ب ١٣ ؛  
( خلو رسومه من رسم الأخلاق ) —  
٥٠ ا ٢٧ .

( س )

سقراطية ( الأقوال — ) Σωκρατικοὶ λόγοι :  
— ٤٧ ب ١١ .  
سقولا Σκύλλα : نوح أودوسوس في «سقولا»  
( = دثيرمبوس لطيموثاوس ) — ٥٤ ا  
٣١ ، العزف على الناي فيها — ٦١  
ب ٣٢ .

سلامين ( معركة سلامين ) ( ἐν ) Σαλαμῖνι  
— ٥٩ ا ٢٥ .

سهل ( الادراك بنظرة واحدة ) εὐσυνοπτος :  
— ٥١ ا ٤١ ، — ٥٩ ا ٣٣ .

سومستراطوس Σωσίστρατος : — ٦٢ ا ٧ .  
سوفرون ( محاكيات ) Σώφρονος μίμοι :  
— ٤٧ ب ١٠ .

## ( ط )

طاريوس Τηρεus : التعرف في « طاريوس »  
لسوققليس — ب ٥٤ ، ٣٥ .

طالاجونوس Τηλέγονος : — ب ٥٣ ، ٣٣ .  
طالافوس Τήλεφος : — ب ٥٣ ، ٢١١ .

طالماخوس Τήλεμαχος : — ب ٦١ ، ٥ .  
طبيعة ( قوة ، خاصية ) δυναμεις : —  
٤٧ ، ٩١ ، ٢٥ ؛ — ب ٥٠ ، ١٦ .

١٩ ؛ ( = قيمة ) — ب ٤٩ ، ٣٥ .  
طروادة ( نهب ) Τρώες : — ب ٥٩ ، ٦ ؛  
قارن — ١٦١ ، ٥٦ ، ٧ ب ٥٩ .  
الطول μήκος : في المسافة والملحمة —  
٤٩ ب ١٢ ، — ١٤١ ، ٥٦ ؛ قارن  
— ٥٥ ب ١٦ ، وتحت كلمة بمقدار

## ( ع )

عبد δοῦλος : ( طبيعة العبد ) — ٥٤ ، ١٩١ .

العقد ( ضد : الحل ) πλεκειν : — ٩١ ، ٥٦ ؛  
تعقيد الخرافات ، في الفصل ١٠ ؛  
المساة العقدة — ٥٥ ب ٣٤ ، قارن  
٥٩ ب ٩ ؛ — ٩١ ، ٥٦ .

عقدة δέσις ( ضد : حل λύσις ) : —  
٥٥ ب ٢٤ وما يتلوه .

عمل ποιειν : ( بمعنى ألف ، رتب ،  
صنع ) — ٥٣ ب ٢٨ ، — ١١٥٤ ،  
٥٥ ب ١٠ ؛ ( بمعنى خلق ، أبداع ،  
أوجد ) — ٥١ ب ٢٠ ، ٢٢ ، —  
٥٧ ب ٣٣ .

## ( غ )

غانوميديس Γανυμήδης : — ٢٨١ ، ٦١ .  
الغرض τέλος : ( في المساة ) — ١٥٠ ،  
٢٢ ، قارن — ٦٠ ب ٢٤ .

غريب ξενικός : تعريفه — ١٥٨ ، ٢٢٢

الغريبة ( الكلمات ) γλωττα : ( المأخوذة  
من لغة أخرى ) — ٥٧ ب ٤ ،  
قارن — ١٥٨ ، ٢٢٢ ؛ ( والشعرية ) —  
٥٨ ب ١٧ ، ٩١ ، ٥٩ ب ٣٥ ، —  
١٠١ ، ٦١ .

غلوقون Γλαύκιον : — ب ٦١ ، ١ .

## ( ف )

فارناسوس Παρνασσος : أودوسيوس جريح  
على الفارناسوس : — ١٥١ ، ٢٦١ .  
الفاروديا Πάρδος : تعريفها — ٥٢  
ب ٢٢ .

الفعل ῥημα ( أحد أقسام القول ) :  
تعريفه — ١٤١ ، ٥٧ .

فكر διάνοια : تعريفه — ١٥٠ ، ٦١ ،  
ب ٤ ، ١٢ ؛ نظريته وصلتها بالخطابة  
— ١٥٦ ، ٣٤ ؛ ( بوصفه سبب الفعل )  
— ١٥٠ ، ٢ ؛ ( عند هوميروس ) —  
٥٩ ب ١٦ .

الفلوسية ( الأناشيد ) Φαλλικα : الأناشيد  
الفلوسية أصل الملهة — ١٤٩ ، ١١١ .  
( في ) فلوپونيز Πελοποννήσῳ ( ἐν ) : —  
١٤٨ ، ٣٥١ .

فندارس Πίνδαρος ( الممثل ) : — ٦١  
ب ٣٥ .

فوثيرا Πύθια : ذكر الألعاب الفوثيرية في  
« الكترا » لسوققليس — ١٦٠ ، ٣١١ .

فوريديس Φορκίδες : — ١٥٦ ، ٢١ .  
فورميس Φόρμις : — ٤٩ ب ٦ .

فوسيدون Ποσειδών : — ٥٥ ب ١٨ .  
فوسون Παύσων : — ١٤٨ ، ٦١ .

فولويديس السوفسطائي Πολύιδης ὁ  
σοφιστής : تعرف أورسطس عنده : —  
١٥٥ ، ٦١ ب ١٠ .

( ك )

- كاثريسيس — راجع : تطهير .  
 كرسفونتنس Κρησφόντης ( تأليف  
 يوريفيدس ) : — ٥١٥٤ .  
 كركينوس Κάρκινος الشاعر : — ٥٤ ب  
 — ٢٣ ، — ٢٧١٥٥ .  
 كريتيس Κρήτης : — ١٤١٦١ .  
 كسينرخوس Ξένρχος ( ابن سوفرون ) :  
 — ٤٧ ب ، ١٠ ، راجع : سوفرون  
 الكلى (τό) καθόλου : ( في مقابل : الجزئي )  
 — ٤٩ ب ٨ ، — ٥٠ ب ١٣ ، —  
 ٥١ ب ٧ ، ( في « اينيجينيا » ) —  
 ٥٥ ب ٢ .  
 كليفدس Καλλιπιδης ( المثل ) : —  
 ٦١ ب ٣٥ — ٩١٦٢ .  
 كوميديا κωμωδία ( — الملهة ) : الفارق  
 بين الكوميديا والتراجيديا — ١٤٨  
 ١٦ ؛ أصل الكوميديا في رأى الدورين  
 — ١٣١٤٨ ؛ هوميروس وانكوميديا  
 — ٤٨ ب ٣٤ ؛ الكوميديا أتت  
 بعد الايانبو — ٣١٤٩ ؛ الكوميديا  
 والأناشيد الفلوسية — ١١١٤٩ ؛  
 موضوع الكوميديا — ٣١١٤٩ ؛ نشأة  
 الكوميديا — ٣٧١٤٩ ؛ أرسطو يؤجل  
 دراسة الكوميديا إلى ما بعد — ٤٩ ب  
 ٢١ ؛ الكوميديا ذات طابع عام —  
 ٥١ ب ١١ ؛ الكوميديا ذات خاتمة  
 سعيدة — ٣٦١٥٣ .

( ل )

- اللاقاذامونيون Λακαίνοιون ٦ ب ٥٩  
 لاقاذامون Λακων — ٦١ ب ٤ .

- قولوغنوطس Πολύγνωτος : يصور الناس  
 خيراً ما هم — ٥١٤٨ ؛ يجيد رسم  
 الشخصيات — ٢٧١٥٠ .  
 فيلايوس Πηλεوس : — ٢١٥٦ .  
 « فيلو قطيظس » Φλοικτητης : ( مسرحية  
 لأسخيلوس ) : بيت شعر منها — ٥٨ ب  
 ٢٢ ، موضوع ملأسة — ٥٩ ب ٥٠ .  
 فيلوكسانس Φιλοξενος الشاعر : —  
 ١٥١٤٨ .  
 « فينيدياس » Φινειδας : التعرف فيها —  
 ١٠١٥٥ .

( ق )

- قاغانس Γηγεναίς : — ٥٤ ب ٢٢  
 القبرسيون Κυπριοι : — ٥٧ ب ٦ ؛  
 ( تأليف ذيقايوجنيس ) — ١١٥٥ .  
 القبرسية ( الأناشيد ) τὰ Κυπρία : —  
 ٥٩ ب ٤٢٢ .  
 القرطاجينيون ( معركة خاضها ) Καρχηδονίων  
 μάχη ( في صقلية سنة ٤٨٠ ق.م ) : —  
 ٥٩ ب ٢٦١ .  
 قصصى διηγηματικη : ( محاكاة قصصية )  
 — ١٧١٥٩ ، ب ٣٣ ، ٣٦ ؛ —  
 ٥٩ ب ٣٣ .  
 قصير βραχυτης : — ٥٦ ب ٣٢ .  
 القفالين Κεφαλληνες : رواياتهم الخاصة  
 بايكاريوس — ٦١ ب ٦ .  
 قلو طمسترة Κλυταιμήστρα : — ٥٣ ب ٢٣ .  
 قليونون — أقلوفون  
 قصة ، قوموس ، قينة κομμος : تعريفها  
 — ٥٢ ب ٢٤ .

- قنطورس Κένταυρος ( راجع : خيريمون )  
 القياس συλλογισμος : — ٥٥ ا ٤٤ ،  
 ٢٢ .

متبورة (الأسماء المتبورة) ἀποκοποι

ὀνομάτων: — ٥٨ ب ٢ .

المجاز: μεταφορά: إجازة المجاز — ٥٩

أ: تعريفه وشرح معناه — ٥٧

ب ٦ — ٣٣: قارن — ٥٨ أ ٢٢

وما يتلوه، ب ١٣، — ٥٩ أ ١٠؛

حل المشاكل الموسيقية عن طريق

المجاز — ١٦ أ ٦١ وما يتلوه .

مخرج: ἔξοδος: تعريفه — ٥٢ ب ٢١

مدخل: πρόλογος: — ٤٩ ب ٤؛ تعريفه —

٥٢ ب ١٩

مذكر (الأسماء المذكورة ὀνόματα): (ἄρρενα)

٩ أ ٥٨

المرأة: γυνή: طبيعتها — ٥٤ أ ١٩، ٢١

مركب: خرافة مركبة: διπλοῦς μῦθος

٥٣ أ ١٣؛ التركيب — ٥٣ أ ٣١؛

الأسماء المركبة — ٥٧ أ ١٢، ٣٢؛

٥٩ أ ٥؛ الأسماء المركبة كثيراً

πολλαπλουν ὄνομα — ٥٧ أ ٣٦

مزبورة (= فنوسية): — ٤٩ أ ١١ .

مسابقات مسرحية (ἀγών): — ٥٠ ب ١٩،

— ٥١ أ ٢٦ — ٥٣ أ ٢٧ .

مساليوطا (πολλά τῶν) Μοσσαλιωτῶν: —

٥٧ أ ٣٦ .

الاستحيل (τό) ἀδύνατον: كيف يبرر —

٦١ ب ٩؛ المستحيلات ἀδύνατα —

٥١ ب ١٨، ٦٠ ب ٢٠ — ٢٣،

— ٦١ ب ٢٣؛ الاستحيل المحتمل

ἀδ. εἰκота — ٦٠ أ ٢٧؛ تأليف

المستحيلات ἀδ. συνάψαι — ٥٨ أ ٢٧ .

المسرح σκηνή: — ٥٢ ب ١٨، ٢٤ —

٤٩ أ ١٨ .

المسرحيات (العارية من الأخلاق): —

٥٠ أ ٢٥ قارن — ٦٠ أ ١١ .

اللا معقول، اللاحتمل: τὸ ἄλογον

في المأساة — ٥٤ ب ٦؛ في الملحمة

— ٦٠ أ ١٣، ٢٨، ٣٦؛ قارن

— ٦١ ب ١٤، ٢٠، ٢٣ .

لايوس Λάιος: — ٦٠ أ ٣٠ .

اللغة: λόγος: ذكرت مراراً، راجع خصوصاً:

موضوع القصيدة — ٤٩ ب ٨، — ٥٥ أ

٣٥ ب ١٧؛ — ٦٠ أ ٢٧؛ الحوار

في المأساة — ٤٩ أ ١٧، — ٥٠ ب ٦؛

— ٥٧ أ ٢٣

لغز: αἶνιγμα: — ٥٨ أ ٢٤ — ٣٠ .

لهجة: διάλεκτος: — ٥٨ ب ٦، ٥٨ ب

٣٢، قارن — ٤٩ أ ٢٦ .

«لوققيوس» Λυγκεύς (مأساة من تأليف

ثيودكتس): — ٥٢ أ ٢٧، —

٥٥ ب ٢٩ .

( م )

المأساة τραγωδία: — ٤٧ أ ١٣، —

٤٩ أ ٥١، — ٥٠ أ ٣٢، — ٥٢

ب ٣١، — ٥٣ أ ١٩، ٢٣، ٣٥؛

٥٩ أ ١٥، ٦٢ أ ١١ .

(منسوب إلى) المأساة τραγικός: —

٥٠ أ ٣٠، — ٥٢ ب ٢٩؛ —

٥٣ أ ٢٧، ٣٠؛ — ٥٦ أ ٢١؛

٦١ ب ٢٦ .

المأساة الانفعالية: παθητική τραγ.

٥٥ ب ٣٥ .

ماراثون Μαραθων: — ٥٨ ب ٩ .

مارغيتس Μαργίτης (تأليف هوميروس

— ٤٨ ب ٣٠، ٣٨ .

ماغنس Μάγνης شاعر كوميدي: —

٤٨ أ ٣٤ .

المسكن (أو : السكن) = المسرح .

مشارك : ἡ ἀμφιβολία : — ٦١ ٢٥١ ،  
— ٦١ ٢٦١ .

المشاكل والحلول καὶ προβλημάτων  
λύσεων — ٦٠ ب ٦٢ ، ١٧ ب ١٧ .

مصارع الأبطال على المسرح  
Θάνατοι οἱ ἐν τῷ Φανερῷ — ١٢ ب ٥٢ .

بصوت (τὸ) Φωνῆεν : تعريفه — ٥٦ ب  
٢٥ : في آخر الكلمات — ١٢ ١٥٨  
وما يتلوه .

(غير) بصوت ἀφωνον : تعريفه — ٥٦ ب  
٢٨ .

مطول ἐπέκτασις : — ١٥٨ ٢٣ ب  
٢ : — ١٥٨ ٣١١ .

مقتضبة (الأسماء) —) ὀνομαζόμενα :  
— ١٥٨ ٥٠١ .

مقدار (الامتداد) μέγεθος : المقدار  
المناسب لطول الخرافة — ٥٠ ب ٣٣  
وما يتلوه ، قارن — ٤٩ ب ٢٥ ؛  
مقدار امتداد الملحمة — ٥٩ ب ٢٣ .

مقولة λέξις : أحد أجزاء المأساة الستة  
— ٩١ ٥٠ ؛ تعريفها — ٤٩ ب ٣٤ ،  
— ٥٠ ب ١٤ ؛ أحوالها — ٥٦ ب ٩ ؛  
أجزاؤها — ٥٦ ب ٢٠ ؛ خاصيتها  
الرئيسية — ١٨١ ٥٨ ؛ عند هوميروس  
— ٥٩ ب ١٦ ؛ وراجع — ١٩١ ٤٩ ،  
— ٦٠ ب ٤٤ ، — ٢١ ١٥٨ ؛ — ١٥٩  
— ١٢ ؛ — ٦١ ٢٧١ .

مقطع : συλλαβή — ٥٦ ب ٣٤ .  
الملحمة ἐποποιία : ( الملحمة محاكاة )  
— ١٣ ٤٧ ؛ ( فيماذا تختلف عن  
المأساة ) — ٤٩ ب ٩ وما يليه ؛  
( الدخائل في الملحمة ) — ٥٥ ب

١٦ ؛ دراسة تفصيلية عن الملحمة في  
الفصول ٢٣ ، ٢٤ ؛ ( تفوق  
المأساة على الملحمة ) في الفصل ٢٦ .

الملهاة = الكوميديا — راجع : كوميديا .  
ملياغرس Μέλαγρος : — ١٥٣ ٢٠ .  
الممثلون ( عدد هم ) ὑποκριτῶν πλήθος :  
— ١٦١ ٤٩ ، قارن ب ١٥ .

الممكن δυνατόν (το) : مقبول الاعتقاد —  
٥١ ب ١٦ ، لكن لا يمكن أن يكون  
كذلك — ٦١ ب ١٢ ؛ الممكنات  
τὰ δυνατά — ١٥١ ٣٨ .

مناسيوس Μνασίθεος المعنى : — ٦٢ ٧١ .  
النظر المسرحي ὄψις : جزء من المأساة  
— ١٠١ ١٠٠ ب ١٧ وما يتلوه ؛ —  
٥٣ ب ١ .

منلاوس Μενέλαος : شخصية منلاوس  
في «أورسطس» ليوريفيدس — ٥٤  
٢٩١ ، — ٦١ ب ٢١ .  
مؤنث (الأسماء المؤنثة) Θήλεα ὀνόματα :  
— ١٠١ ٥٨ وما يتلوه .

موسيا (ربة الشعر) Μοῖα : — ٦٠  
٣٤١ .

مونسقوس Μυνίσκος (من خلقيس) : —  
٦١ ب ٣٤ .

ميتوس Μίτυς : تمثال ميتوس — ٨١ ٥٢ .  
ميديا Μήδεια : تقتل بنيتها — ٥٣ ب  
٢٩ ؛ الحل في «ميديا» ليوريفيدس  
— ٥٤ ب ١ .

ميروفا Μερόπη : — في «كرسفونتييس»  
ليوريفيدس — ٥٤ ٥٠١ .

الميجاريون Μεγαρεῖς : — ٤٨ ٣١١ .  
ميلانيفيس Μελανίπης : — ٥٤ ١  
٣١١ .

## ( ن )

نزاع السلاح κρισις ὀπλων : موضوع  
مأساة — ٥٩ ب ٥ .

نشيد μελοποιία : أحد أجزاء المأساة —  
١٥٠ أ ؛ تعريفه — ٤٩ ب ٣٥ ،

قارن — ٥٠ ب ١٦ .

نصف مصوت ἡμίφωνον : تعريفه —  
٥٦ ب ٢٧ .

نوح أوديسيوس في اسقولا Θρηνοῖς Οδυσσεως  
ἐν τῇ Σκυλλῇ : — ٥٤ ب ٣١ .

نوع εἶδος : ( الأنواع الشعرية ) —  
٤٧ ب ٨ ؛ ( في مقابل الجنس ) —

٥٧ ب ٨ ؛ قارن — ١٣١٥٠ .

النوموس νομος : — ٤٨ ب ١٥١ ، —  
٤٧ ب ٢٦ .

نيقوخاريس Νικοχάρης : — ٤٨ ب ١٣١ .

نيوطوليموس Νεοπτόλεμος : موضوع  
مأساة — ٥٩ ب ٥ .

نيوبه Νιόβη : — ٥٦ ب ١٧١ .

## ( ه )

هايمون Αἷμων : في مسرحية « أنطيفون »  
لسوقليس — ٥٤ ب ٢١ .

هيباس الثاسوس Ἰππίας ὁ Θάσιος : —  
٦١ ب ٢٢١ .

هرقل Ηρακλῆς : — ٥١ ب ٢٢١ .

هرقليات Ηρακλείς : — ٥١ ب ٢٠١ .

هرموكيكو كمانثوس Ερμοκαϊκόξανθος :  
٥٧ ب ٣٦ .

هزلى γελοῖον : — ٤٩ ب ٣٦ ؛ —  
٤٩ ب ٢٠ ؛ تعريفه — ٤٩ ب ٣٣ ؛

قارن — ٤٨ ب ٣٧ .

هكتور Έκτορ : — ٦٠ ب ١٥١ ، — ٢٦ ب ٢٠ .

« هليه » ( عنوان مسرحية ) Ἑλλη : —

٥٤ ب ٨٠ .

هوميروس Ὅμηρος ( = أوميروس ،

أوميرس ) : — ٤٧ ب ١٨ ؛ يصور

الأفاضل من الناس — ٤٨ ب ١١١ ،

قارن — ٢٦ ؛ هوميروس والملهة

— ٤٨ ب ٣٤ ؛ تفوق هوميروس

في الخرافة — ٥٩ ب ٣١ ، وفي

المحاكاة — ٦٠ ب ٥١ ، قارن — ٤٨

٢٢١ ب ٣٥ ؛ هوميروس وفن

الخداع — ٦٠ ب ١٨١ .

هيجيمون الثالث Ἡγέμων ὁ Τρίτος :

( أول من ألف فاروديات ) — ٤٨ ب ١

١٢٠ .

هيرودوتس Ἡρόδοτος : — ٥١ ب ٢

## ( و )

الوزن μέτρον : راجع : الايرويقي ،

الايانبو ، الرباعي ؛ ( الوزن المركب )

— ٤٩ ب ٣٥ .

( ما يمكن الذاكرة ) وعيه ( بسهولة )

εὐμνημονευτον : — ٥١ ب ٥٠ .

## ( ي )

يوريفيدس Βύριπιδης : ( أبرع من

عالج المأساة ) — ٥٣ ب ٢٤١ — ٣٠ ؛

( معالجته حصار ونهب طروادة ) —

٥٦ ب ٧١ ؛ الجوقة عند — ٥٦ ب ١

٢٧ ؛ الكلمات الغريبة في بيت شعر

له — ٥٨ ب ٢٠ ؛ نزعتة الواقعية

— ٦٠ ب ٣٤ ؛ راجع ما ورد تحت

الكلمات : إيجيوس ، إيفيجينيا ،

ميديا .